

MIESIĘCZNIK
ITALO-POLSKI

POOLONIA

ITALIA

Nr. 4.

20.IV.1937

ROK III



Roma: Defilada pocztów sztandarowych aereonautyki.

SPIS RZECZY — SOMMARIO

ROBERTO SUSTER — Ustalenie odpowiedzialności

MAREK ROMAŃSKI — W Libii z Benito Mussolinim

F. V. — Rozwój lotnictwa włoskiego

JANINA EBENBERGER — Opieka nad Matką i Dzieckiem we Włoszech

GABRIELLA PIANKO — La musica polacca contemporanea

FRANCESCA SZYFMANÓWNA — La fortuna di Pirandello in Polonia

G. B. ANGIOLETTI — Z beletrystyki włoskiej — Sam w mieście (tłum. G. Pianko)

CARLO VERDIANI — O malarstwie tokańskim epoki odrodzenia

NOTIZIARIO ECONOMICO — I certificati d'origine e le disposizioni vigenti in Polonia

WIADOMOŚCI GOSPODARCZE — Prace wykonane przez koleje żelazne we Włoszech — Działalność przedsiębiorstw przemysłowych — Sok z pomidorów — Produkcja węgla — Nowy surowiec do wytwarzania celulozy — Smary i karburanty na użytek lotnictwa — Produkcja aluminium — Włoska ekspedycja gospodarcza w Abisynii — Ceny węgla — Sytuacja finansowa Italii — Ceny w Italii

POLONIA-ITALIA

Redakcja i Administracja: Warszawa, Łgoda 7 tel. 641-46

Nr. 4

20.IV.1937

Rok III

USTALENIE ODPOWIEDZIALNOŚCI

Dnia 23-go marca, w XVIII rocznicę założenia Faszystów, Benito Mussolini wygłosił z balkonu Palazzo Venezia w Rzymie, wobec stu tysięcy Czarnych Koszul, następujące przemówienie:

CZARNE KOSZULE!

XVIII ROCZNICĘ ZAŁOŻENIA WŁOSKICH BOJOWYCH ZWIĄZKÓW FASZYSTOWSKICH DZIS PO RAZ PIERWSZY OBCHODZIMY W ATMOSFERZE I W RZECZYWISTOŚCI IMPERIUM.

BYŁO TO POSTULATEM FASZYZMU OD BOHATERSKIEJ WIGILII NA PLACU SAN SEPOLCRO. CEL TEN ZOSTAŁ OSIĄGNIĘTY. ROCZNICA PRZYPADŁA NAZAJUTRZ PO MOJEJ PODRÓŻY AFRYKAŃSKIEJ; ODBYŁA SIĘ ONA DZIEŃ PO DNIU WEDŁUG USTALONEGO I WYDRUKOWANEGO PROGRAMU, KTÓRY MOGLI BYLI SOBIE PRZECZYTAĆ ANALFABECI, PISUJĄCY W GAZETACH. PODRÓŻ TA, JAK NIE ZOSTAŁA PRZYSPIESZONA, TAK TEŻ I NIE ZOSTAŁA SKRÓCONA, I POZWOLIŁA MI SKONSTATOWAĆ, ŻE PRACA WŁOCHÓW PRZEOBRAZA PUSTYNNNE STEPY W URODZAJNĄ I LUDNĄ ZIEMIĘ, PRZECIĘTĄ SZOSĄ, KTÓRA JEST JEDNĄ Z NAJDŁUŻSZYCH I NAJPIĘKNIEJSZYCH NA ŚWIECIE, GODNĄ DRÓG KONSULARNYCH STAROŻYTNEGO RZYMU.

ROCZNICA PRZYPADA W CHWILI, GDY JEDNA ZE ZWYKŁYCH BURZ SROŻY SIĘ PRZECIW NASZEJ FASZYSTOWSKIEJ ITALII: JEST TO BURZA DRUKOWANEGO PAPIERU.

TA POWÓDZ MĘTNEGO ATRAMENTU, Z KTÓRĄ ŁĄCZY SIĘ HISTERYCZNA I OBŁUDNA WYMOWA KAZALNIC ANGLIKAŃSKICH, ZAWSZE GOTOWYCH WIDZIEĆ ZDZBŁO W OKU BLIŹNIEGO, PODCZAS GDY W ICH OCZACH TKWIĄ WIEKOWE I CIĘŻKIE BELKI, NIE ZDOŁAJĄ W NAJMNIEJSZYM STOPNIU ZACHWIAĆ NASZEGO NIEZMAĆONEGO SPOKOJU, ORAZ NIEZMAĆONEGO SPOKOJU NARODU WŁOSKIEGO.

ZŁEJ WIERZE INNYCH PRZECIWSZTAWIAMY NASZĄ NIEWĄTPLIWĄ UCZCIWOŚĆ, GMACHOM KŁAMSTW — GWAŁTOWNY I PORYWAJĄCY PODMUCH NASZEJ PRAWDY, SŁEPEJ NIENAWISCI — NASZĄ ŚWIADOMĄ POGARDĘ.

JESTEŚMY WYPRÓBOWANI PRZEZ OBLĘŻENIE EKONOMICZNE, KTÓRE PO DZIEWIĘCIU MIESIĄCACH SKOŃCZYŁO SIĘ PODDANIEM: PODDANIEM OBLEGAJĄCYCH.

JEDNAK TRZEBA PODKREŚLIĆ, ŻE TAK ZWANE KAM-

PANIE, INSCENIZOWANE PRZEZ ZAWODOWYCH PACYFISTÓW, STANOWIĄ WSTĘP DO KOMPLIKACJI I KONFLIKTÓW I RAZ JESZCZE DOWODZĄ, ŻE ONI WŁAŚNIE SĄ PRAWDZIWYMI I GROŹNYMI WROGAMI TEGO POKOJU I WSPÓŁPRACY EUROPEJSKIEJ, KTÓREJ MY SZCZERZE PRAGNIEMY I POTWIERDZAMY TO CZYNAMI.

MÓWI SIĘ, ŻE NARÓD WŁOSKI ŁATWO ZAPOMINA. TO BŁĄD! TO BŁĄD! JEDEN Z LICZNYCH BŁĘDÓW, W JAKIE WPADAJĄ OBSERWATORZY CUDZOZIEMSCY, POWIERZCHOWNI LUB NIESWIADOMI. TYMCZASEM NARÓD WŁOSKI MA DOBRĄ PAMIĘĆ I UMIE CZEKAĆ. CZEKALIŚMY CZTERDZIEŚCI LAT NA POMSZCZENIE ADUY, ALE DOPIĘLIŚMY TEGO.

A GDYBY SIĘ NAWET KIEDYŚ ZDARZYŁO, ŻE ZBLĄDŁY-BY WSPOMNIENIA, MY JE OBUDZIMY.

PAMIĘTAĆ I PRZYGOTOWYWAĆ SIĘ: OTO JEST HASŁO DZISIEJSZEGO OBCHODU.

* * *

Te słowa stanowią cenne wyjaśnienie sprawy i surowe napomnienie dla wszystkich narodów naprawdę świadomych i odpowiedzialnych.

To prawda, że obecnie Włosi są już przyzwyczajeni do insynuacji, do kalumnii i podłości swoich przeciwników, do objawów, które nieodwołalnie towarzyszą wzrastaniu w potęgę nowego narodu, ale również prawdą jest, że dla tej samej miłości pokoju, jaką żywi każdy Włoch, trzeba podkreślić, że ostatnia kampania antywłoska, rozpętana przez niektóre środowiska, przeciągając się, grozi pogorszeniem sytuacji, rujnując ostatecznie dzieło pokoju.

Duce przemówił jasno i donośnie, ale nie miał zamiaru zwracać się do nieodpowiedzialnych mistyfikatorów opinii publicznej, do nieuczciwych mówców karczemnych; dotknął tylko inspiratorów, tych, którzy tolerują mniej lub więcej przychylnie tę kampanię, zapewniając ich, że Włosi umieją „pamiętać i przygotowywać się”. Jeżeli usłyszano napomnienie — tym lepiej: inaczej kto inny, nie faszystowska Italia, będzie odpowiedzialny za przyszłe wypadki.

Zwróćmy zresztą uwagę, że ofensywy słowne i oszczercze kampanie nigdy nie przeszkodziły Italii w jej pochodzie naprzód, i osiągała ona stopniowo stawiane sobie cele.

W r. 1911, kiedy Italia rozpoczęła kampanię libijską, wdając się w wojnę z Imperium Otomańskim, cała Europa lżyła Włochów i groziła im. Codziennie biegły w świat biuletyny o głośnych zwycięstwach tureckich, o całkowitych i ostatecznych klęskach wojska włoskiego. Typowy był wypadek zajęcia Rodos, kiedy przedstawiono je, jako przeraźliwą porażkę włoską. Ale wojna się skończyła, a przy Italii, która wedle opinii przeciwników ciągle przegrywała, została nie tylko cała Libia, ale i archipelag Dodekanezu.

Pierwsze Imperium, z którym zmierzyła się nowa Italia, otrzymało cios, który przyczynił się do jego upadku i w kilka lat później znikło z oblicza Europy.

W r. 1915, kiedy Italia przystąpiła do wojny, po pierwszym wybuchu czułości i entuzjazmu, czysto retorycznego i zupełnie powierzchownego, zwykli nieuleczalni oszczercy Italii, korzystając z przerażających trudności alpejskiego frontu i nie biorąc pod uwagę braku technicznego przygotowania ówczesnego wojska włoskiego, nie pomijali okazji, aby uczynić wszystko, co możliwe dla usunięcia w cień i obniżenia wartości bohaterskiego wysiłku, spełnionego przez naród włoski, podnosząc, jako dowód swej jasnowidzącej inteligencji, epizod Caporetta. Zapomnieli, że wszyscy walczący, bez żadnego wyjątku, przeszli w czasie wojny swoje „Caporetto”: Francuzi w „bitwie nad granicami” a później pod Soissons i Reims, Anglicy w bitwie w Pikardii i nad Lys, wojska francusko-angielskie w Dardanelach, Niemcy nad Marną, a potem pod Amiens i Montdidier, Austriacy i Węgrzy w bitwie koło Gorycji, Doberdo i nad Piawę; Rosjanie pod Tannenbergiem i pod Gorlicami itd. A zresztą, chcąc czy nie chcąc tego ex-sprzymierzeńcy, pierwszym wojskiem, które zadało cios ostateczny nieprzyjaciółom, było właśnie wojsko włoskie w bitwie pod Vittorio Veneto. Generał Ludendorff zostawił w swoich pamiętnikach zdanie, że „Vittorio Veneto zadecydowało o losach wojny”. Tak czy inaczej, mimo wszelkich wysiłków obniżania wartości,

mimo wszelkich złośliwości polityczno-dyplomatycznych na Konferencji Pokojowej, mimo wszystkich prób sfałszowania historii, koniec wojny przyniósł rozpad Imperium Austro-Węgierskiego, to jest zniknięcie drugiego Imperium, z którym nowa Italia zmierzyła się na polu walki.

A teraz przejdziemy do wyprawy Italii przeciw Lwu Judy.

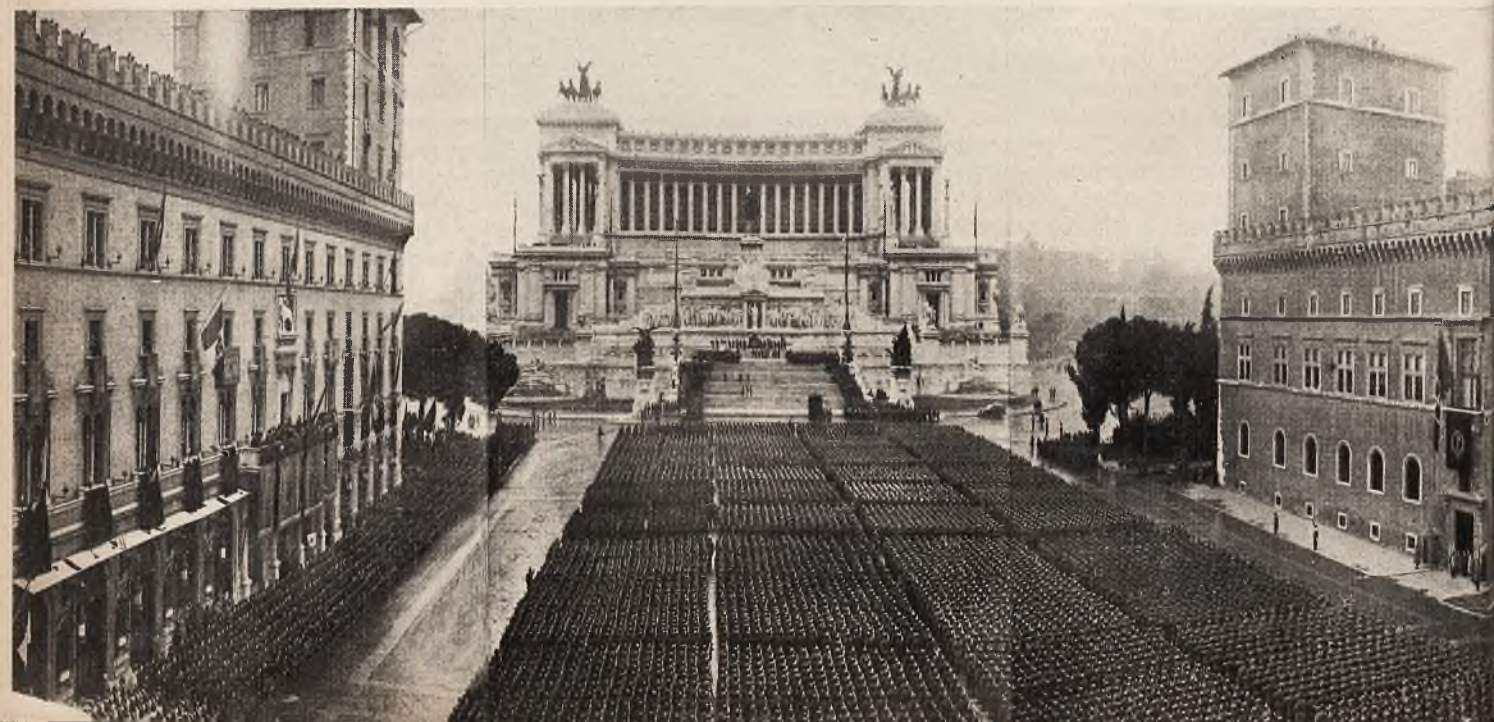
Zanim jeszcze rozpoczęła się zbrojna walka, wszystkie rodzaje potwarzy, oszczerstwa i podstępów międzynarodowych zostały zmobilizowane przeciwko faszystowskiej Italii. Według prasy, „kół dobrze poinformowanych” i „poważnych osobistości” od pierwszego dnia operacji wojennych w Afryce Wschodniej, wojsko włoskie było zdziesiątkowane przez choroby, zanim jeszcze wylądowało w Massawie, a kiedy zaczęło postępować naprzód, zostało stopniowo rozgromione przez bohaterskich rycerzy Negusa. Według fachowców, ekspertów i tych co „dobrze znali stosunki”, wojna w Etiopii miała trwać przynajmniej trzy lata, a tymczasem Italia byłaby zginęła z braku środków. Tymczasem w rzeczywistości stało się, że Włosi w ciągu siedmiu miesięcy dotarli do Addis-Abeby, że niezwyciężony pan Tafari zemknął, zabierając ze sobą kilka wagonów kawy na drobny handel, i że 52 państwa, które trawiły czas na ponurych groźbach i zamiarach w arkadyjskim zakątku Genewy, znalazły się wobec konieczności udawania, jakgdyby nigdy nic się nie stało.

A więc i trzecie Imperium, które chciało zagrozić Italii drogę do wielkości, znikło, podczas gdy jego terytorium zostało wcielone do Italii.

W ciągu dwudziestu pięciu lat Italia zmierzyła się w trzech wojnach z trzema Imperiami, osiągając w tych spotkaniach stopniowo wyniki coraz to pełniejsze i bardziej ostateczne.

W dawnych czasach, narody przesądne wyciągnęłyby z tych wydarzeń naukę i przestrożę; można żywić nadzieję, że inteligencja współczesnych mężów stanu nie będzie niższą od instynktu narodów prymitywnych.

Roberto Suster



W LIBII Z BENITO MUSSOLINIM

I.

Oczy nie tylko całej Europy, ale — można powiedzieć bez przesady — całego świata, zwrócone były w marcu 1937 roku na podróż Mussoliniego do Libii. Pobyt szefa rządu włoskiego, wodza faszystów i twórcy Imperium we włoskiej Afryce Północnej, w Cyrenajce, Trypolitani i Libii — jak każdy krok Mussoliniego — wzbudził powszechne zainteresowanie i wiele komentarzy bądź przyjaznych dla Italii, — bądź fałszywych, nerwowych i alarmistycznych wśród tych państw i czynników, które przetrawiają jeszcze gorycz swej klęski w sprawie abisyńskiej.

Podróż Mussoliniego do Libii była poza tym wielkim i radosnym zdarzeniem dla całych Włoch, była też radosnym zdarzeniem dla samego Mussoliniego, który mógł własnymi oczyma oglądać wielkie dzieło kolonizatorskie dokonane pod jego rozkazami przez faszystowską Italię i porównać Libię z 1937 roku z tą Libią, którą oglądał po raz pierwszy przed laty jedenastu w czasie swej pierwszej podróży do Trypolisu.

Ileż zmian nastąpiło od tego czasu! Jakichże dzieł dokonano! Jakże urosła potęga Włoch w tych jedenastu latach! Jak olbrzymie pokonano trudności! Jak trudną wojnę w czeluściach górzystej Abisynii wygrano wbrew woli koalicji państw zgromadzonych przy zielonym stole w Genewie! Ileż twórczej pracy spełniono w samych Włoszech i w koloniach!

Przed laty jedenastu był w Trypolisie wódz faszystów i szef rosnącego na sile i powadze państwa. W 1937 roku człowiek, którego naród ochrzcił mianem twórcy Imperium.

Nic dziwnego, że w czasie całej podróży surowa, jakby wyciosana z kamienia, twarz Mussoliniego rozjaśniona była uśmiechem zadowolenia i radości. Nic dziwnego, że podróż Mussoliniego do Libii i przez Libię miała charakter podróży triumfalnej.

II.

Bezpośrednim powodem podróży Mussoliniego do Libii było otwarcie „drogi pobrzeżnej” — wspólnie autostrady, która przebiega przez całą Libię — od granicy egipskiej, aż po granicę tunetańską. Jednakże podróż ta miała głębsze znaczenie i głębsze cele. Chodziło o pokazanie światu imperialnej potęgi Włoch, o ściślejsze związanie kolonii włoskich z metropolią, a wreszcie o określenie stosunku faszystowskiej Italii do ludności muzułmańskiej w Libii, a tym samym pośrednio do wszystkich wyznawców Islamu.

Te większe i głębsze cele polityczne podróży Mussoliniego do Libii nie powinny jednak przysłonić samego faktu inauguracji libijskiej drogi pobrzeżnej. W czasie piętnastu lat ery faszystowskiej Włochy dokonały wielu głośnych dzieł. Dokonano osuszenia słynnych błot pontyjskich, i na odwiecznych bagnach rosną i rozwijają się cztery młode miasta. Włochy pokryły się siecią wspaniałych autostrad, dokonano wielu robót publicznych, które

zmieniły oblicze kraju, zmienił swój wygląd Rzym, gdzie, burząc całe ulice, odsłonięto i ukazano w pełnym blasku świetne pomniki świata starożytnego. Wśród tych wszystkich dzieł „litoranea” zbudowana w Libii nie będzie należała do ostatnich. Pomiędzy Cyrenajką a Trypolitanią nie było dotąd bezpośredniej drogi. Istniejące odcinki połączono obecnie w jedną olbrzymią autostradę liczącą 1822 kilometry, przy czym 800 kilometrów musiano budować całkowicie od nowa. Pracy tej dokonano w ciągu niecałego roku kosztem 103 milionów lirów. Warto tu wspomnieć, że rozpoczęto budowę tej drogi w okresie wojny włosko-abisyńskiej i w okresie sankcyj. Dokonali tego wielkiego dzieła włoscy robotnicy i inżynierowie. Praca nad budową pochłonęła cztery i pół miliona dniówek, a ilość materiałów użytych do budowy drogi doszła do pięciu milionów metrów sześciennych.

Droga pobrzeżna biegnie przez górzysty gebel, przez obszary wiecznych piasków i przez kwitnące żyzne oazy.

Praca nad budową tej drogi nie była rzeczą łatwą, ponieważ przebiega ona przez okolice, gdzie w niektórych porach roku temperatura sięga w godzinach południowych sześćdziesięciu stopni ciepła, a w niektórych punktach „litoranea” oddalona jest o 250 kilometrów od najbliższych osad ludzkich. Trzeba było w te oddalone miejscowości, gdzie odwieczne piaski prażą się w promieniach afrykańskiego słońca, dowozić materiały budowlane, żywność i wodę dla inżynierów i robotników. W okolicach tych woda jest kwestią życia i śmierci. Dowożono ją do punktów pracy bądź specjalnymi samochodami cysternami, bądź też przy pomocy wielbłądzych karawan.

Nie trzeba chyba wspominać o olbrzymiej doniosłości tej drogi dla rozwoju kolonizacji w Libii. Na granicach Egiptu i Tunisu autostrada libijska łączy się z drogami biegnącymi w głąb tych krajów. W ten sposób przez całą Afrykę północną przebiega dziś olbrzymia droga, niby wielka arteria niosąca życiodajną krew organizmowi.

III.

Mussolini opuścił Italię w dniu 10 marca, wstępując w Gaecie na pokład krążownika „Pola”. W najbliższej świetle Mussoliniego znajdowali się minister kolonij Lessona, minister prasy i propagandy Alfieri i generalny sekretarz partii faszystowskiej Starace. Krążownikowi „Pola” towarzyszyły w drodze do Afryki trzy inne krążowniki tego samego typu.

Na dwa dni przed tym z Neapolu wyruszył do Afryki statek „Città di Genova”, na którego pokładzie znajdowało się około stu dziennikarzy i prasowych fotografów włoskich oraz pięćdziesięciu kilku zaproszonych przez rząd włoski dziennikarzy zagranicznych, wśród których znajdował się piszący te słowa. Wprost do Libii przybyli liczni przedstawiciele prasy arabskiej z Egiptu, Tunisu, Palestyny i Syrii.

Świadczyło to o wielkim zainteresowaniu, jakim świat muzułmański otoczył od pierwszej chwili podróży „Duce” do Libii.

Oczekiwaliśmy na przybycie Mussoliniego w Tobruk — małej i młodej osadzie zbudowanej na piaskach pustyni. Tobruk jest właściwie posterunkiem wojskowym i ma znaczenie militarne, jako najdalej wysunięta włoska baza wojskowa w kierunku granicy egipskiej. Tobruk posiada radiostację i lotnisko, koszary, składy i magazyny wojskowe i zarazem sprawia dziwne i niesamowite trochę wrażenie z powodu zupełnego niemal braku zieleni. Na płowych piaskach wyrosło białe miasteczko, a wybór na to pustynne miejsce padł z powodu dogodnej naturalnej przystani.

Dnia 12 marca, niedługo po ósmej, u wejścia do portu ukazały się wielkie stalowe cielska krążowników włoskich. Pierwsza weszła do zatoki „Pola”, wioząca na swym pokładzie Mussoliniego.



Od brzegu pomknęła motorówka, uwożąc na pokład „Poli” generalnego gubernatora Libii, marszałka Balbo. Po niedługim oczekiwaniu powróciła, a powiewał już na niej proporzec wodza faszystu — złoŝta różga liktorska na błękitnym tle. Mussolini wyłazł w Tobruk, a gdy postawił stopę na afrykańskiej ziemi, rozległ się ryk syren okrętowych i kanoada honorowych salw. Kilkadziesiąt samolotów bożowych krążyło nad portem.

Od tej chwili rozpoczęła się podróż Mussoliniego, jego świty i towarzyszących mu dziennikarzy szlakiem nowozbudowanej drogi pobeżnej.

Mussolini udał się najpierw nad pobliską granicę egipską do punktu granicznego, zwanego Amseat.

Tam oddano honory fladze włoskiej, którą podniesiono na specjalnie zbudowanym masztu-pomniku.

Samochody ruszyły w drogę na zachód, ku Bardii, by przebyć całą trasę „litoranei” aż do granicy tunetańskiej. Tylko jeden odcinek tej drogi przebyto samolotami — od Arae Philaenorum do Misuraty.

Zbyt wiele miejsca zajęłoby szczegółowe opisywanie tej podróży. Donosiły o tym obszernie agencje telegraficzne całego świata. Jak już wspominałem, była to prawdziwie podróż triumfalna. Wszędzie witały Mussoliniego radosne twarze Włochów, zamieszkujących Cyrenajkę i Trypolitanię, wszędzie z ekstatycznym uwielbieniem patrzyli na „Duce” koloniści włoscy, ich żony i ich dzieci, jak gdyby chciano pamiętać tych krótkich chwil, kiedy Mussolini wśród nich przebywał, zachować do końca życia. Dla wielu z tych ludzi było wprost czymś niewiarygodnym, że „Duce” przybył do nich z dalekiego Rzymu, że jest wśród nich, że uśmiecha się do nich i odpowiada na ich owacje zamaszystym podniesieniem ręki. Wielu z kolonistów widziało Mussoliniego po raz pierwszy — znali go dotąd tylko z fotografii. Oglądały po raz pierwszy Mussoliniego dzieci włoskie, zrodzone w afrykańskiej ziemi.

Witały też Mussoliniego wzdłuż drogi i w osadach tłumy ludności tubylczej. Z chorągwiami i sztandarami, bijąc w bębny i tamburyny, przygrwając na piszczalkach i śpiewając dzikie, obce melodie w takt poklaskujących dłoni. Przejżdżająca karawane aut witali nomadowie, koczujący w pobliżu „drogi pobeżnej”, a starsi rodów, ustawieni na koniach lub wielbłądach, podniesieniem ręki salutowali wóz Mussoliniego.

Karawana samochodów mijała nie tylko puste i zamarłe ostepiska i wydmy piaszczyste, nie tylko pustynne półstepowe okolice, gdzie wśród rzadkich kęp ubogiej trawy paŝły się stada wielbłądów, nie tylko pastwiska pełne kerdeli owiec, wynasanych przez nomadów — ale długi rząd mknących szybko maszyn przejeżdżał również przez cieniste oazy, gdzie ilość palm daktylowych idzie w tysiące i w dziesiątki tysięcy, gdzie po bokach nowej drogi ciągną się całymi kilometrami i dziesiątkami kilometrów zielone łąny zbóż, ciche gaje pomarańczowe i oliwne, a winna latorośl dojrzewa w winnicach.

Tak żyzne i urodzajne są okolice Derry i Misuraty, takimi bukietami zieleni są kolonie Giovanni Berta, Luigi di Savoia, Beda Littoria i Luigi Razza, taką jest kolonia hrabiego Volpi, oraz wiele innych, których tu wymieniać nie sposób.

Nazwy te nic nie mówią polskiemu czytelnikowi i są martwym dźwiękiem, na twarze Włochów jednak wywołują uśmiech zadowolenia i dumy — są to bowiem widome owoce włoskiej pracy kolonizacyjnej.

Wszystkie te fermy są przeważnie dość świeżej daty, jeżeli weźmiemy pod uwagę, że właśnie upływa 25 lat, odkąd sztandary włoskie powiały nad Libią, jeżeli dodamy do tego, że przez cały czas, od okresu wojny światowej do chwili dojścia faszystu do władzy, — kolonizacja Libii właściwie nie istniała. W czasie bowiem wojny światowej posterunki włoskie utrzymywały się nieomal wyłącznie w strefie pobeżnej, a pacyfikację Libii ukończono przed niewiele dopiero laty.

Ileż trudu i wysiłku ubodzy koloniści włoscy włożyli w te jałowe obszary ziemi, by zamienić pustynne piaski w prawdziwe ogrody! Nie należy zapominać o dwu rzeczach. O tym, że z pośród wszyst-

kich narodów, posiadających kolonie — Włosi potrzebują kolonij nie tylko, by czerpać surowce, ale by kolonizować, by w całym tego słowa znaczeniu osadzać w koloniach nadmiar swej ludności, dla której brak chleba w ojczyźnie. I o tym również trzeba pamiętać, że Libia w tym właśnie sensie kolonizatorskim jest terenem niezmiernie trudnym i niezmiernie niewdzięcznym. Libia jest pustynią. Włosi kolonizujący Libię kolonizują — pustynię. O ile chodzi o te właśnie względy kolonizacyjne — Abisynia bez wątpienia będzie dla Włochów terenem łatwiejszym, niż Libia.

Na terenie Libii, wyzyskując każdą oazę, każdy żyzniejszy kawałek ziemi, koloniści włoscy toczą nieustanny, pełen wysiłku bój z pustynią, toczą walkę z groźnym wrogiem w postaci małych, lotnych pisków, które jak gdyby starały się zniszczyć każdy zarodek życia w tej krainie, gdzie przez wieki były tylko rzadko rozsiane oazy palmowe i piaski i słońce ponad piaskami.

Wiele potu kolonistów włoskich wsiąkło już w afrykańską ziemię. Metr kwadratowy za metrem kwadratowym wydzierane są pustynie. Tam, gdzie udaje się nawodnić okolicę, gdzie wodę tkwiącą głęboko pod powierzchnią wiecznych piasków, udaje się odszukać i wydobyć przy pomocy artezyjskich studzien — pustynia cofa się zwyciężona i wśród świeżej młodej, soczystej zieleni powstają osady, jak Giovanni Berta, jak Luigi Razza, osady nieomal bliźniaczo do siebie podobne, białe, jakgdyby dopiero przed chwilą ukończono białenie budynków wapnem. Honorowe miejsce wśród tych budynków zajmuje zawsze kościółek o smukłej dzwonnicy i dom faszyzmu, przyozdobiony różgami liktorskimi.

Trzeba widzieć te oazy wśród pustyni, trzeba rozmówić z tymi twardymi kolonistami włoskimi, spełniającymi pracę pionierów, by zrozumieć, jaką ogromną radością może być każdy kłos zboża, każde drzewko pomarańczowe, które zakwitnie, każdy pęd winny, który się okryje owocem. Bo są to wszystko zwycięstwa wydarte pustyni. Czyż należy się dziwić owej dumie włoskich kolonistów, z jaką pokazywali Mussolinemu dzieło swej pracy i swego znoju?

Walka kolonisty włoskiego z pustynią jest dopiero rozpoczęta i trwać będzie jeszcze dziesiątki i dziesiątki lat. Mussolini rzucił tym ludziom hasło, by zmienili pustynię w krainę kwitnącą i żywą. To hasło będzie spełnione.

IV.

W „Wojnie z Jugurtą“ Sallustiusa Crispusa w rozdziale 79 czytamy:

„...wydaje mi się stosownym opowiedzieć o znakomitym i podziwu godnym czynie dwu Kartagińczyków...

W tym czasie panowali Kartagińczycy nad większą częścią Afryki, ale i Cyrenejczycy byli wielcy i zamożni. Ziemia pomiędzy nimi była piaszczysta i jednolita: nie było ani rzeki, ani góry, któraby odgraniczała ich dzierżawy. Ta okoliczność spowodowała między nimi wielką i długotrwałą wojnę.

A kiedy po jednej i drugiej stronie wojska lądowe, a również i floty często były pokonywane i rozbite, a przez to jedni drugich nie mało osłabiali, lękając się, aby zarówno na zwyciężonych jak i na zwycięzców po wyczerpaniu sił nie napadł

ktoś trzeci, zawierają podczas zawieszenia broni ugodę, aby w oznaczonym dniu wyruszyli posłowie z domu; w którym miejscu spotkają się, miejsce to będzie uważane za wspólną granicę jednego i drugiego narodu.

Wysłani więc z Kartaginy dwaj bracia, którym na imię było Fileni, odbywają śpiesznie drogę. Cyrenejczycy szli wolniej. Nie wiem, czy to nastąpiło z opieszałości, czy wskutek jakiego przypadku. Bo kiedy na miejscach równych i pozbawionych roślinności, wichler zerwie się i piasek z ziemi poruszy, ów gwałtownie miotany zasypuje zwykle twarz i oczy, a w ten sposób zasłoniwszy widok, tamuje drogę.

Gdy więc Cyrenejczycy widzą, że się znacznie spóźnili i za to, że sprawę popsują



li, boją się w domu kary, obwiniają Kartagińczyków, że zawczasie wyszli z domu, mataczą, a na koniec wszystko wolą, niżeli wrócić zwyciężonymi. Lecz kiedy Punijczycy domagali się innej propozycji, byle tylko słusznej, dają Grecy Kartagińczykom do wyboru, albo żeby się dali żywcem zagrzebać na tym miejscu, gdzie dają granicę dla swego narodu, albo żeby oni pod tym samym warunkiem posunęli się tak daleko, jak zechcą.

Fileni przyjęli warunek i złożyli państwu w ofierze siebie i swe życie: tak więc

żywcem ich pogrzebano. Kartagińczycy poświęcili w tym miejscu braciom Filenom ołtarze...

Minęły wieki, a nic się nie zmieniło. W miejscu, gdzie według opowiadania Sallustiusa, bracia Fileni ponieśli śmierć dla dobra swej ojczyzny, zbiegają się dziś granice Trypolitani i Cyrenajki, dwu prowincyj włoskich, stanowiących jedną kolonię. Ziemia jest tu piaszczysta i jednostajna, niema ani rzeki, ani góry, która odgraniczyłaby od siebie obie prowincje. Gdy zerwie się wicher, porusza piasek — ten sam, w którym zagrzebali Grecy Filenów, a piasek ten zasypuje i dziś twarz i oczy i zasłania widok.

Nic się nie zmieniło — odkopano nawet szczątki „ołtarzy Filenów“ wzniesionych przez wdzięcznych Kartagińczyków, a miejsce to nosi nazwę „Arae Philaenorum“, jak za czasów Sallustiusa. A jednak zmieniło się wiele! Morze, jak dawniej, uderza o brzegi o kilometr zaledwie od „Ołtarzy Filenów“, ale wśród piasków mieści się włoski posterunek wojskowy, rozciąga się lotnisko, a co najważniejsze, wyrósł tam obecnie olbrzymi łuk triumfalny.

Łuk ten bije w niebo wśród piasków pustyni, wysoki na 31 metrów — nieskazitelne dzieło włoskiej architektury.

Wybudowali go Włosi na wieczną pamiątkę otwarcia „drogi pobrzeżnej“ i pobytu Mussoliniego w Libii, na pamiątkę tych wielkich dzieł ducha i czynu, jakich dokonał faszyzm. Po każdej stronie łuku wyobrażony jest jeden z braci Filenów, ginący za ojczyzną sprawę, a na frontonie łuku widnieją słowa Horacego „Alme sol possis nihil Urbe Roma visere maius“ — „Życiodajne słońce, obyś nie mogło nic większego oglądać ponad Rzym“.

Przybyliśmy do Arae Philaenorum już w nocy — o godzinie ósmej wieczór. Z daleka błyskały światła lotniska, smugi reflektorów kładły się na ciemnym granacie nieba i zbiegały się na gigantycznej budowli, wokół której płonęły liczne znicze. Opodal stały grupy robotników włoskich, którzy zajęci byli przy budowie łuku.

Chwila była uroczysta i prawdziwie wielka. Zdawało się, że duch starego Rzymu unosi się pośród pustyni, zdawało się, że olbrzymi cień rzymskiego poety zjawił się błady i dumnie skanduje słowa, widniejące na frontonie łuku.

I oto przybył i przeszedł pod łukiem człowiek, który potrafił idee starego Rzymu sprzęgnąć z Rzymem XX wieku, który odnowił godła rzymskiego imperium.

Mussolini przeszedł pod łukiem, wymienił kilka zdań z robotnikami, którzy pracowali przy budowie łuku, po czym stanął pod pomnikiem odrodzonej władzy rzymskiej w Afryce i długo patrzył na ów symbol włoskiego władztwa nad Libią.

Oczy utkwione miał w dumny napis. O czym myślał wówczas? Czy cofał się myślą w dzieje owych piętnastu dopełnionych lat pracy, triumfów i walki, czy też śmiałym umysłem kreślił w tej chwili przyszłe dzieje Italii? Wszyscy w milczeniu trwali w czasie owej minuty skupienia, jakgdyby chcieli odgadnąć uczucia uwielbianego „Duce“.

V.

W pobliżu lotniska Arae Philaenorum nocowaliśmy w specjalnie przygotowanych namiotach. W pośrodku obozu stał namiot Mussoliniego. Nazajutrz rano wyruszyliśmy samolotami do lotniska pod Misuratą, a potem przez olbrzymie, drżące w po-

łudniowym słońcu oazy ruszyliśmy samochodami w drogę do Trypolisu.

O tej porze roku noce w Trypolisie, jak i w całej północnej Afryce są jeszcze bardzo chłodne, to też i tego dnia po zachodzie słońca skwar ustąpił miejsca rzeźwym podmuchom, które powiały od morza. Wraz z zapadającym szybko gęstym mrokiem, Trypolis — perła włoskich posiadłości kolonialnych — zajaśniał morzem światła. Na ścianach i dachach domów płonęły olbrzymie litery, układające się w napisy „Dux“, „Viva il Duce!“, „Viva il Fondatore dell'Impero!“

Wzdłuż ulic miasta — pokrytego niemal zupełnie flagami włoskimi i faszystowskimi — tłoczyła się ciżba ludzka, pragnąca ujrzeć uroczysty wjazd Mussoliniego, ciżba powstrzymywana przez zwarte szpalery wojska i marynarki. Były to jedyne wojska białe, występujące podczas owego uroczystego wjazdu do stolicy Libii — poza tym asystę Mussoliniego podczas wszystkich uroczystości w Trypolisie pełniły wojska kolorowe — erytrejscy askari i spahisi o pełnych uroku, barwnych mundurach. Na Piazza Castello — placu leżącym tuż nad brzegiem morza — naprzeciwko majestatycznych murów sta-



rego zamku tureckiego, odnowionego przez Włochów, — zbudowano specjalne kilkupiętrowe trybuny, które ugiwały się od tłumów.

Już na przedmieściach Trypolisu orszak Mussoliniego witała przy blasku pochodni ludność tubylcza, wznosząc okrzyki i pobrzękując tamburynami. A orszak, w otoczeniu którego Mussolini wjeżdżał do Trypolisu, był orszakiem nielada!

Na przedzie jechały dwa szeregi spahisów w czerwonych burnusach z dobytymi szpadami. Za spahisami jechali trębacz-meharyści, wygrywając fanfary. Za wielbładami postępował oddział młodocianych doboszów z „Gioventù araba“ — tej jedynej w swoim rodzaju organizacji, w której młodzież tubylcza wychowywana jest na wzór młodzieży włoskiej zrzeszonej w „Balilli“. Za doboszami ciągnęły uszykowane w kolumny oddziały spahisów i meharystów — a każdy oddział miał burnusy innego koloru. Wreszcie ukazało się ośmiu doskonale dobranych jeźdźców na karych koniach, jeźdźcy ci okryci byli długimi białymi płaszczami. Dzierżyli oni

w rękach długie srebrne trąby i co jakiś czas uderzały triumfalną fanfara.

Tłum zakolysał się, drgnął i znieruchomiał. Zaraz za trębaczami w kwadracie uformowanym ze spahisów jechał w blaskach pochodni na wspaniałym koniu Benito Mussolini. Radosny, szczęśliwy, uśmiechnięty i dumny — zarazem dziwnie młody i majestatyczny. Za nim marszałek Balbo, gubernator Libii, oraz ministrowie: kolonij — Lessona i prasy — Alfieri. Obok Mussoliniego szli dwaj spahisi i nieśli na ramionach różgi liktorskie — rzymskie godła władzy, będące dziś godłami faszyzmu.

Te godła liktorskie, miesione przez dwu Arabów, miały swoją wymowę polityczną. Podkreślały one stosunek faszyzmu do Islamu, podkreślały też, że w stosunku do ludów podbitych, żyjących na terenie włoskich posiadłości kolonialnych, reżim faszystowski, — odrzucając wzory angielskie, czy francuskie, — chce stosować własną politykę, opartą na tych przesłankach, którymi kierował się starożytny Rzym wobec ludów zawojowanych.

Ulice Trypolisu, którymi przejeżdżał orszak Mussoliniego, oświetlone były rześmistym światłem olbrzymich reflektorów, a posuwaniu się orszaku, zamykanego znowu oddziałami spahisów i meharystów, towarzyszyły salwy armatnie i łoskot eskadr lotniczych, unoszących się nad miastem.

Wjazd Mussoliniego do Trypolisu był jakgdyby wizją bajecznie kolorową, jakgdyby obrazem, wyczarowanym z opowieści tysiąca i jednej nocy.

Zdawało się nam, widzom tej niezwyklej uroczystości, że lata i wieki pobiegły wstecz, że oglądamy triumf rzymskiego imperatora.

VI.

Niemniej barwnym widowiskiem było wręcz nie Mussoliniemu „szpady Islamu“.

Wybrano na tę uroczystość cudowną dolinę, otoczoną palmowymi gajami, oddaloną o kilkanaście kilometrów od Trypolisu. W dolinie tej stawiło się konno trzy tysiące Arabów.

Widok był istotnie niecodzienny. Gdy Mussolini przybył do oazy i wjechał na wzgórze, od tłumu Arabów oderwała się grupa jeźdźców. Byli to notabie arabscy, którzy w pełnym galopie podjechali do Mussoliniego, osadzili konie tuż przed nim i zsiadłszy z nich, wręczyli mu „szpadę Islamu — dobrze zahartowaną“, jak powiedział najstarszy z notabłów arabskich w krótkim przemówieniu. Tłum Arabów wydał potrzykroć wojenny okrzyk „Uled! Uled! Uled!“.

Mussolini jest dobrym psychologiem. W czasie całej podróży po Libii dziennikarzom, towarzyszącym mu, rzuciło się w oczy, jak potrafi on najbardziej prostymi środkami budzić zapał wśród ludu o psychice Wschodu, tak bardzo odmiennej od psychiki europejczyka. Mussolini, po przyjęciu szpady, trzykrotnie zawinął nią w powietrzu, aż zamigotały w stali promienie słońca i trzykrotnie doniosłym głosem powtórzył wojenne hasło Arabów: „Uled!“! Tą prostą demonstracją wywołał niebывały entuzjazm wśród tubylców.

A potem na czele trzech tysięcy jeźdźców arabskich udał się do Trypolisu, gdzie na Piazza Castello zakończył uroczystość wielką mową do ludności muzułmańskiej.

VII.

Stykaliśmy się w czasie owych dziesięciu dni podróży przez Libię nieustannie z Mussolinim. Wi-



dywaliśmy go codziennie i po kilka razy dziennie.

Znajdowanie się w otoczeniu tego człowieka nie tylko nie rozpraszało jego uroku, ale potęgowało go jeszcze. Podziwu godna jest ta skondensowana energia, która promieniuje z postaci Mussoliniego.

Jakąż drogę olbrzymią odbył „Duce“ od dziecka kowala z Predappio do największego męża stanu współczesnej Europy! Wcieliły się w tę postać wszystkie wielkie duchy starego Rzymu. A mimo to jest Mussolini człowiekiem prostym, człowiekiem, któremu wielkość nie zamknęła oczu na drobne i większe troski jego ludu. Mussolini zna i kocha Włochy. Zwycięża właśnie tym, że każdy Włoch znajduje w nim część samego siebie.

Łaskawy los dał Mussoliniemu jakby przywilej wiecznej młodości. Program podróży przez Libię był tak ułożony, że przebywaliśmy dziennie po trzysta lub czterysta kilometrów samochodami, zwiedzając fermę, oazy, osady i miasta. My, dziennikarze, byliśmy tylko chciwymi widzami. Mussolini był głównym aktorem. Na nim spoczywały oczy Włochów i Arabów. On reprezentował siebie i wielkość Rzymu, którą przynosił swym rodakom pracującym na afrykańskiej ziemi. Mimo to był świeższy od nas. Był niezmordowany, a przecież ciężiej od nas pracował.

Mussolini wygłosił w czasie pobytu w Libii dwie mowy. Jedną do narodu włoskiego, w czasie inauguracji targów trypolitańskich, drugą do ludności arabskiej — po wręczeniu mu „szpady Islamu“.

Nie widziałem mówcy bardziej sugestywnego. Jakże radosna nuta brzmiała w jego głosie, gdy przemawiając do Włochów, mówił o tym, że cała Libia jest spacyfikowana! Jakże wspaniałym gestem wskazał na siebie, mówiąc, że nie zapomniał o sankcjach i autorach sankcyj — a tłum odpowiedział zgodnym pomrukiem, że również nie zapomniał. Jakże był wielki, gdy mówił o potrzebie Włoch dostosowania swych zbrojeń do zbrojeń innych narodów. Jakąż ironia syczała w jego słowach, gdy wspominał o tak zwanych demokratycznych państwach, u których konieczność zbrojeń urosła do psychozy i neuropatii. Jakież zrozumienie przyszłej drogi Włoch brzmiało w jego głosie, gdy zapewniał, że Italia chce pracować pokojowo i budować rzymską cywilizację na zdobytych terytoriach.

A gdy na Piazza Castello mówił do Arabów, jakże potrafił zrozumieć psychikę tego ludu! Jak chwycił ich za serce, mówiąc o wojskach libijskich złożonych z Arabów, które dzielnie wojowały w Abisynii. Zapowiedział ich powrót w najbliższych miesiącach i zapewnił Arabów libijskich, że powinni po-

witać powracających, jako wielkich bohaterów. Z jaką prostotą w imieniu Rzymu wyraził Arabom swą wdzięczność za wierność, jaką okazali Italii w okresie wojny.

A na koniec zapowiedział wydanie nowych praw dla ludności arabskiej i zasadniczą poprawę ich bytu. Zapowiedział poszanowanie praw proroka, bo religia jest najświętszą rzeczą u każdego muzułmanina. A gdy powiedział na koniec, że jest człowiekiem nieskorym do składania obietnic, ale dotrzymuje tego, co przyrzeka, i podniósł wówczas w górę „szpadę Islamu“, jak gdyby przysięgał, — przekonał i podbił bez reszty tych ludzi Wschodu. Wystarczyło widzieć ich zachowanie, by uwierzyć, że są w tej chwili gotowi pójść za nim w ogień.

VIII.

— Czterysta milionów muzułmanów nie zapomni ci nigdy, panie, tego, co uczyniłeś dla ludności mahometańskiej w Libii i Abisynii.

Te słowa w powitalnym przemówieniu skierował do Mussoliniego kadi w oazie Derna. W osadzie tej Mussolini był przedmiotem niebywałych owacyj ze strony ludności arabskiej. Po przedstawieniu w miejscowym teatrze, samochód „Duce“ odprowadziła do miejsca noclegu cała muzułmańska ludność Derna przy blaskach tysiąca pochodni. Była to samorzutna manifestacja, która pozostawiła niezatarte wrażenie.

Te same słowa wdzięczności, co kadi w Derna, wypowiadali duchowni muzułmańscy i notable arabscy w wielu innych miejscowościach Cyrenajki i Trypolitanii.

W Bengasi — gdzie Mussolini przemawiał z balkonu ratusza — manifestacje Arabów przybrały żywiołowy charakter, a gdy po wręczeniu mu „szpady Islamu“ Mussolini ukończył swe przemówienie na Piazza Castello w Trypolisie — przez piętnaście minut plac był widownią szalonych wprost wybuchów entuzjazmu. Przez piętnaście minut były w niebo okrzyki trzech tysięcy jeźdźców arabskich, a Mussolini po kilkanaście razy ukazywał się na balkonie zamku, do którego udał się po przemówieniu.

Całe przyjęcie, jakie ludność muzułmańska zgotowała Mussolinemu, było niewątpliwie szczere. Mussolini zbierał owoce przewidującej polityki, która prowadzona była już od dłuższego czasu.

Mussolini wśród Arabów otoczony jest nimbem bohatera. Dziennikarze zagraniczni rozmawiali ze starym dostojnym Arabem o wyglądzie patriarchy, który z koczowniczego namiotu przybył do jednej z miejscowości, przez które przejeżdżał Mussolini, po to tylko, by zobaczyć „Duce“.

— Dlaczego chciałeś koniecznie zobaczyć Mussoliniego? — zapytano owego Araba.

— Chciałem zobaczyć — brzmiała odpowiedź — wielkiego wojownika, który zwyciężył przymierze pięćdziesięciu dwu państw.

Owo przymierze pięćdziesięciu dwu państw to, naturalnie, sankcje. Niema dla Araba większego słowa, jak wojownik, i od czasu wojny włosko-abisyńskiej — Mussolini jest dla Arabów libijskich tym wielkim wodzem, który zwycięża.

W czasie pobytu Mussoliniego w Libii często padały słowa „protektor Islamu“. Istotnie też Włochy faszystowskie nie od dziś otaczają Arabów swą opieką. Opieka ta polega w pierwszym rzędzie na pełnym poszanowaniu praw religijnych i zwyczajów re-

ligijnych mahometańskiej ludności. W miasteczkach i osadach, wzdłuż których biegnie „droga pobrażna“, obok kościołów widnieją wszędzie małe meczety o białych, smukłych wieżyczkach minaretów. W wielu wypadkach meczety te są darem Mussoliniego dla ludności mahometańskiej.

W czasie podróży Mussolini odwiedzał meczety w wielu miejscowościach, przez które przejeżdżał, a jednej z moszei, gdzie znajduje się grobowiec świętego muzułmańskiego, ofiarował piękny i cenny świecznik.

Ludność arabska doznaje od władz włoskich stałej pomocy lekarskiej i sanitarnej, a w razie głodu pomocy żywnościowej.

Oglądaliśmy w Libii nie tylko meczety, ale również i budynki szkolne, które śmiało mogą być porównywane z budynkami szkolnymi w Europie. W szkołach tych kształci się młodzież arabska. Z arabskich elementarzy dowiaduje się o potędze Włoch. Zorganizowana w „Gioventù araba“ młodzież ta uczęści wierności dla Włoch i nikt nie daje jej do zrozumienia, że należy do rasy niższej lub gorszej.

W czasie wojny abisyńskiej Włosi od pierwszej chwili faworyzowali ludność muzułmańską, zamieszkującą prowincje abisyńskie, ludność przesładowaną okrutnie przez koptyjskich Amharów. I tego również świat muzułmański nie zapomni nigdy Mussolinemu.

W czasie konferencji z dziennikarzami zagranicznymi Mussolini wyraził przekonanie, że ludność arabska rozumie już, iż pod włoską flagą może mieć pomyślne warunki rozwoju. Chcemy dać Arabom — powiedział — oświatę, kulturę, higienę i dobrobyt materialny. Tak pojmuje Rzym faszystowski swą misję kolonizacyjną w Libii.

IX.

Gubernatorem Libii jest jeden z najwierniejszych współpracowników Mussoliniego i kwadrumwirów faszyzmu, marszałek Italo Balbo.

Marszałek Italo Balbo, który okazał się znakomitą administratorem Libii i wiernym realizatorem idei Mussoliniego, podbił sobie z miejsca serca wszystkich zagranicznych dziennikarzy. Jest to zupełnie jeszcze młody człowiek, o którym można powiedzieć, że nie istnieją dla niego rzeczy niemożliwe.

Marszałek Italo Balbo czynił wszystko, by grupie dziennikarzy zagranicznych uprzyjemnić pobyt w Libii i by ułatwić im pracę zawodową. Może dotrze do niego tych kilka słów podziękowania, umieszczonych na tym miejscu.

Podróż do Libii minęła, lecz pozostawiła niezatarte wrażenie. Ukazała Italię jako kraj młody i silny. Wielki i dążący do wielkich celów.

Gdy w ślad za Mussolinim mknęliśmy samochodami „drogą pobrażną“ — nie jeden z nas przeżywał jak gdyby wizję. Zdawało się, jakby wszystkie koła samochodów mknących „litoraneą“ łączyły się w jedno olbrzymie koło — w gigantyczne koło przeznaczenia, wiodącego Italię ku wielkiej i jasnej przyszłości.

Zdawało się, jak gdyby „droga pobrażna“ rozszerzała się w olbrzymi rozległy szlak, którym tysiące, setki tysięcy, miliony Włochów maszerowały ku lepszej przyszłości. Płowe piaski pustyni kurczyły się, ustępowały żywej soczystej zieleni nowych ferm. Rozległym szlakiem szły tysiące, setki tysięcy i miliony ludzi. Oczy ich były uśmiechnięte, a usta ich powtażały radośnie:

— Duce! Duce! Duce!...

Marek Romański

Rozwój lotnictwa w ł o s k i e g o



Lotnictwo przeżywa najważniejszy etap swoich młodych a chlubnych dziejów; wartość potęgi powietrznej ma wszędzie pierwszorzędą wagę. Zagadnienia, jakie wiążą się z tym tak ważnym okresem, są bardzo liczne, ale mało znane, i warto by się z nimi zapoznać.

Wielki skok naprzód, jakiego dokonały aparaty wojenne armii powietrznych różnych narodów, jest naturalnym dowodem coraz bardziej rozpowszechnionego przekonania, że w przyszłym konflikcie zbrojnym, lotnictwo będzie miało przeważającą rolę; jest więc zrozumiałe, że w niepewnych warunkach pokoju, jakie przeżywamy, każdy stara się odnowić swoje lotnictwo, wprowadzając maszyny o najwyższej potędze ofensywnej, oraz produkując jak najlepsze aparaty w jak największych ilościach. Czynnikiem politycznym jest tu bezpośrednią przyczyną postępu technicznego.

Wojna włosko-etiopska nie przyczyniła się doń jednak bezpośrednio. Oddała nam mimo to dwie cenne przysługi: pozwoliła nam udoskonalić elementy ofensywne samolotów, oraz zmusiła nas do odnowienia, w Ojczyźnie, najnowszymi modelami materiału przestarzałego lub przejściowego, wysłanego do Afryki Wschodniej.

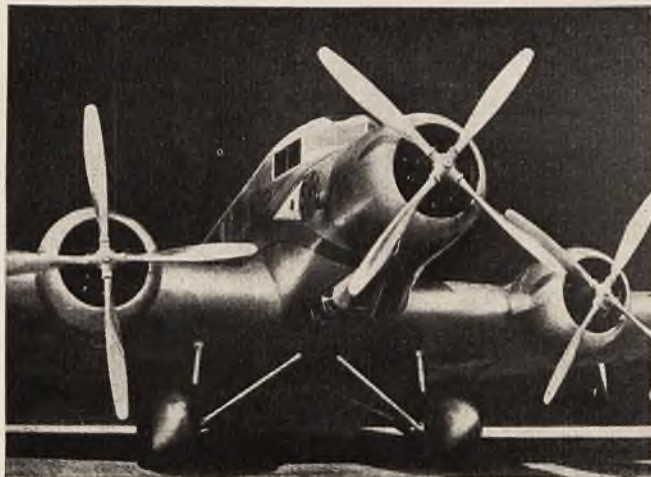
Wyposażenie naszych samolotów jest doskonałe, wytrzymało próbę wojny, która praktycznie skonstatała i udoskonaliła ich wartości.

Obecnie Italia nie tylko odnowiła, ale powiększyła materiał oddziałów, potraając ich zdolność ofensywną. To pociągnęło za sobą pewien kryzys, obecnie już zażegnany, w odpowiednim wyszkoleniu personelu. Potrzeba mniej czasu na zbudowanie aparatu wojennego, niż na wyszkolenie załogi, która ma go poprowadzić w ogień.

Także i na polu budownictwa trzeba było stworzyć nowe warsztaty, powiększyć stare i wykształcić liczne załogi wykwalifikowanych robotników.

Mobilizacja przemysłowa, zorganizowana w czasie wojny włosko-etiopskiej, zachowała dziś pełną żywotność, potrzebną dla powiększenia ilości maszyn liniowych i dla przygotowania odpowiedniego ekwipunku.

Samowystarczalność w przemyśle lotniczym jest bliska kompletnego zrealizowania. Już dziś zesłaliśmy do jednej trzeciej zapotrzebowania materiału importowanego, w stosunku do ilości materiału potrzebnego dwa lata temu na zrobienie samolotu. Dojdziemy do



Savoia 81S.

pełnej samodzielności, jak tylko rozwiną się obiecujące możliwości: obecnie ziemia włoska może zaspokoić wszelkie wymagania przemysłu lotniczego.

Trzeba rozciągnąć te możliwości także i na konstrukcję motorów, instrumentów i sprzętu wojennego w ogólności, gdyż na tym polu przeszliśmy wyraźnie do rzędu eksporterów. We wszystkich zaś gałęziach przemysłu lotniczego zdolność naszych fachowców osiągnęła najbardziej pochlebne oceny.

Z programem pomnożenia materiału lotniczego związany jest ściśle program dotyczący wewnętrznej struktury. Trzeba więc było określić ilość i umiejscowienie naszych baz w stosunku do planów operacyj-



Mussolini oddaje honory sztandarowi lotników



Rewia lotnicza

nych, uzależnionych od powiększenia liczby aparatów i ich zwiększonej samodzielności.

Aksjomat strategiczny lotnictwa „koncentracja w przestrzeni i w czasie” wymaga przygotowania całej serii lotnisk, składów, schronów, mogących pozwolić na szybkie i intensywne użycie wielkich jednostek powietrznej armii na różnych szachownicach operacji. Około 20.000 robotników pracuje nad tym stale.

Z pośród trzech dziedzin, w których lotnictwo robi stałe postępy, tj.: szybkość, samodzielność i wysokość lotu, wszystkie trzy mają jednakowe znaczenie i jednakowe szanse postępu. Szybkość i wysokość są ze sobą ściśle i bezpośrednio związane. Szybkość 500 km. przekraczają teraz wszystkie bojowe maszyny dwumotorowe i lekkie bombowce,

które budujemy seriami, po ukończeniu okresu prób prototypów. W najbliższej przyszłości na wysokości stratosferycznej osiągnie się 1.000 km. W specjalnym oddziale Guidonii podlegają już badaniom skomplikowane i nieoczekiwane zjawiska, następujące przy osiągnięciu i przekraczaniu szybkości dźwięku, tj. 1.200 km. na godzinę.

Lotnictwo włoskie, które posiada najlepszych spadochroniarzy świata, od kilku lat bada zagadnienie użytku spadochronów. W Italii po raz pierwszy, w dniu święta lotnictwa, znajdował się w programie epizod wojenny, oparty na zbiorowym spuszczeniu się oddziału z dwudziestu ludzi na spadochronach. Zrozumiałe powody nie pozwalają ujawniać bliższych szczegółów na ten temat: ale jesteśmy



Wręczenie sztandarów oddziałom lotniczym

zdania, że taki użytek spadochronów może dać cenne rezultaty tylko wtedy, jeżeli nie przekracza słusznych granic, i posiada cele wyraźnie oznaczone. Trzeba wystrzegać się przesady i raczej można wątpić o swobodzie ruchu i celowości rzucenia z nieba na teatr wojny europejskiej całego batalionu, jeśli nie będzie w dalszym ciągu wspomagany i zaopatrywany z nieba: co oznacza panowanie nad powietrzem. Ale jeśli jakiś naród posiada panowanie nad powietrzem, można powiedzieć, że wygrał wojnę.

Wiele mówiono swego czasu o szczególnych aeroplanach-bombach, które miały rzucać się na o-

krajów, od Azji do Ameryki łacińskiej. Eksport zwiększa się stale, dzięki znakomitym wyrobom i cenie niższej od innych państw wyrabiających samoloty. Co do „upaństwowienia“ przemysłu lotniczego, to zgodnie z mową Mussoliniego z 23 marca 1936 r., ingerencja państwa w niektórych przedsiębiorstwach jest bezpośrednia, w innych pośrednia, w innych jeszcze ogranicza się do nadzoru.

Trzeba skonstatować, że nasz obecny system daje dobre wyniki, tak pod względem płodności i wartości projektów, jak i poziomu cen: skutek zdrowej, i dobrze pokierowanej konkurencji umysłów i przedsiębiorstw.

Wiele jest jeszcze do zrobienia, aby dobry skutek stał się znakomitym: w tym kierunku idą wysiłki fachowców — państwowych i nie państwowych — oraz administratorów, aby produkcja tak potężnego narzędzia wojny, jakim jest lotnictwo, nie podległa zgubnym zmianom i niebezpiecznym przerwom.

F. V.

WŁOSKIE REKORDY LOTNICZE DN. 1 KWIETNIA 1937.

Rekord światowy szybkości: 709,209 km. na godz., — M. C. Fiat 72.

Rekordy międzynarodowe. Szybkość:

na 100 km., 517,836 km. na godz., — Breda 88;

na 200 km., 380,952 km. na godz., — S. 79;

na 1.000 km., 475,546 km. na godz., — Breda 88;

na 1.000 km., dla samolotów z obciążeniem 500 kg, 390,371 km. na godz., — S. 79;

na 2.000 km., dla samolotów z obciążeniem 500 kg., 380,952 km. na godz., — S. 79;

na 1.000 km., dla samolotów z obciążeniem 1.000 kg., 390,370 km. na godz., — S. 79;

na 2.000 km., dla samolotów z obciążeniem 1.000 kg., 380,952 km. na godz., — S. 79;

na 1.000 km., dla samolotów z obciążeniem 2.000 kg., 390,371 km. na godz., — S. 79;

na 2.000 km. dla samolotów z obciążeniem 2.000 kg., 380,952 km. na godz., — S. 79;

WYSOKOŚĆ DLA SAMOLOTÓW TURYSTYCZNYCH:

pierwsza kategoria 9.282 m. — Fiat A. S. I.;

druga kategoria 10.008 m. — E. T. A. — C. N. A.;

trzecia kategoria 6.951 m. — N. 5.

SZYBKOŚĆ DLA SAMOLOTÓW TURYSTYCZNYCH:

na 100 km. dla trzeciej kategorii, 222,579 km. na godz. — N. 5;

na 100 km., 213,676 km. na godz., — N. 5.

SZYBKOŚĆ DLA HYDROPLANÓW:

709,209 km. na godz., — M. C. Fiat 72;

na 100 km., 629,370 km. na godz. — M. C. Fiat 72;

na 1.000 km., 313,261 km. na godz., — Cant. Z. 506;

na 2.000 km., 307,311 km. na godz., — Cant. Z. 506;

na 1.000 km. dla hydroplanów z obciążeniem 500 kg., 313,261 km. na godz., — Cant. Z. 506;

na 2.000 km. dla hydroplanów z obciążeniem 500 kg., 307,311 km. na godz., — Cant. Z. 506;

na 1.000 km. dla hydroplanów z obciążeniem 1.000 kg., 313,261 km. na godz., — Cant. Z. 506;

na 2.000 km. dla hydroplanów z obciążeniem 1.000 kg., 307,311 km. na godz., — Cant. Z. 506;

na 1.000 km. dla hydroplanów z obciążeniem 2.000 kg., 313,261 km. na godz., — Cant. Z. 506;

na 2.000 km. dla hydroplanów z obciążeniem 2.000 kg., 307,911 km. na godz., — Cant. Z. 506.

WYSOKOŚĆ DLA HYDROPLANÓW:

z obciążeniem 2.000 kg., 6727, — Cant. Z. 506;

z obciążeniem 5.000 kg., 6727 — Cant. Z. 506.



Mussolini wręcza odznaczenie swemu synowi

znaczony cel, z poświęceniem lotnika. Nie rozwodzić się na ten temat, zaznamy tylko, że przedsięwzięcia, wymagające poświęcenia lotnika, muszą być warte ofiary ludzkiego życia. Takie możliwości rzeczywiście istnieją. W każdym razie pewnym jest, że w razie potrzeby, wszystkie zastępy faszystowskiego lotnictwa staną się „zastępami poświęcenia“.

Co do sterowców, uważamy, że osiągnęły one już maximum swoich możliwości, nie dając dostatecznych rezultatów.

Przyszłość leży w stratosferze, w maszynach obdarzonych szybkością około 1.000 km.; sterowiec zaś osiągnął dzisiaj wysokość 300 m. i szybkość około 130 km. na godzinę: w takich warunkach jest się zbyt niewolnikiem zmian atmosferycznych, aby móc zaryzykować dłuższy przelot nad różnymi szerokościami geograficznymi, na cywilnej linii lotniczej. Oczywiście pod względem wojskowym nie mają one żadnego znaczenia.

Na polu przemysłu lotniczego Italia osiągnęła dziś jedno z pierwszych miejsc i jest dostawcą wielu

Opieka nad Matką i Dzieckiem we Włoszech

Przeżywamy epokę, w której narody szukają nowego ustosunkowania się obywatela do Państwa. Z procesu tego na przestrzeni czasu wyłoniły się konkretne formy, jak KOMUNIZM, FASZYZM, jak HITLERYZM — próby utrzymania starych form, jak we Francji i ciągle jeszcze w Anglii. W Polsce brak dotąd skryształizowanego stosunku Państwa do obywatela i obywatela do Państwa. Wiąże się z tym cały szereg nieporozumień w tych dziedzinach, w których panowała jedynie inicjatywa prywatna, a w które dziś wchodzi Państwo.

O ile dziedziny te w jakimś kraju już się ułożyły, o ile współpraca Państwa ze społeczeństwem poszła zgodną drogą i daje dobre rezultaty, budzi to zaciekawienie innych społeczeństw, i przejawy te są pilnie śledzone i krytycznie rozważane. Jedną z takich dziedzin jest sprawa opieki społecznej Rządu faszystowskiego, w łączności z inicjatywą prywatną społeczeństwa włoskiego.

W artykule niniejszym zajmę się odcinkiem opieki społecznej we Włoszech, a mianowicie OPIEKĄ NAD MATKĄ I DZIECKIEM. Naszkicuję jednak jedynie w skrótach całość instytucji OPERA NAZIONALE MATERNITA E INFANZIA, szczegółowo zaś zajmę się jednym jej działem — OPIEKĄ NAD NIEZAMEŻNĄ MATKĄ — tak zwanym CENTRO ILLEGITTIMI — a to dlatego, że opieki nad matką dziewczyną, tak pojętej i zorganizowanej jak we Włoszech, nie ma w żadnym innym Państwie naszego kontynentu.

Opieka nad matką i dzieckiem zaczęła nabierać głębszego znaczenia z końcem XIX i początkiem XX wieku. We wszystkich krajach Europy, w Stanach Zjednoczonych, w Ameryce łacińskiej, w Azji i Afryce, wszędzie zaczęto zajmować się tym zagadnieniem, prześcigając się wzajemnie w realizacji planów. Rządy demo-liberalne Włoch obojętnie zachowywały się wobec tego, co się działo w tej dziedzinie poza granicami kraju, i mylnie twierdziły, że najzupełniej wystarczy inicjatywa prywatna, w której rękach spoczywała opieka społeczna we Włoszech w tych czasach. Dopiero Faszyzm włączył problem ten w całokształt polityki socjalnej, widząc w nim poza tym zagadnienie polityczne pierwszorzędnej wagi. W związku z tym trzeba zaznaczyć, że idea przewodnią wszystkich poczynąń jest stanowisko Faszyzmu, które nie uznaje opieki pojętej jako dobroczynność. Każdy obywatel ma prawo do opieki państwa, państwo ma obowiązek interesowania się każdą pojedynczą jednostką — dobroczynność osłabia wartości i poniża. To zasadnicze pojęcie zaznacza się na każdym kroku i jest wytyczną polityki socjalnej.

Zanim Rząd faszystowski zorganizował u siebie opiekę społeczną, przez ludzi wysłanych na studia do wszystkich krajów Europy i Ameryki zebrał po ważny materiał doświadczalny i porównawczy. Z rozmachem, właściwym Faszyzmowi, zabrano się do dzieła, i dziś Włochy pod względem urządzeń społecznych stoją wyżej od wszystkich krajów, nawet tych, z których czerpano doświadczenie. Italia, biorąc pod uwagę wszystkie dobre strony urządzeń za granicą, przystosowała je jednak z uwzględnieniem indywidualności swego organizmu państwowego, warunków socjalnych i nastawienia duchowego Fa-

szyzmu. Wszędzie — bez wyjątku — dla opieki społecznej pomyślana jest władza centralna, z której to dopiero rozchodzą się promienie po całym państwie. Waha się jedynie od kraju do kraju to, czy ta władza centralna ma najzupełniejszą autonomię, czy zależna jest od administracji centralnej państwowej. Jeszcze w innych wypadkach zależna jest bezpośrednio od Ministerstwa lub od urzędu, podlegającego Ministerstwu.

Rząd faszystowski, przygotowując ustawę, która została prawnie zatwierdzona 10 grudnia 1925 roku, odrzucił system organizacji odrębnej, odrzucił też system, zależny od administracji centralnej państwowej, a pomyślał ją jako instytucję prawa publicznego („PARASTATALE“). Opera Nazionale Maternità e Infanzia ma więc daleko idącą autonomię w celu usprawnienia działalności. Równocześnie zaś zostawia szerokie pole działania inicjatywie prywatnej, a nawet pracy prywatnej bezinteresownej, wykonywanej przez osoby o wypróbowanej uczciwości, zdolnościach i niezależności finansowej. Czyli Faszyzm dał podstawy nowe i odbiegające od skostniałych form biurokratycznych. Charakter jednak rządowy instytucji jest silnie zaakcentowany, a wpływ Rządu bardzo duży, ze względu na ważność opieki nad matką i dzieckiem, jako zagadnienia socjalnego i politycznego pierwszorzędnej wagi. Gdy zważymy, że zdrowie fizyczne i moralne, poziom kulturalny każdej jednostki, składa się na siłę i poziom całego Narodu, zrozumiemy, dlaczego tak olbrzymiego znaczenia nabrała dla realizacji programu faszystowskiego OPERA NAZIONALE MATERNITA E INFANZIA.

OPERA NAZIONALE MATERNITA E INFANZIA jest organizacją, w zakres której wchodzi tak olbrzymie pole działania, że napewno nie mogłabym go zmieścić w ramach jednego artykułu. Ogromu tej instytucji dowodzą choćby cyfry preliminarza wydatków, w wysokości PÓŁ MILIARDA LIRÓW ROCZNIE. W tym 18 milionów wpływa z podatku, nałożonego na bezżennych, a obracanego na opiekę nad niezamężną matką, reszta tej olbrzymiej sumy idzie na wszystkie inne organizacje, wchodzące w zakres działania „Opieki nad Matką i Dzieckiem“. Poza ambulatoriami, refektarzami dla karmiących matek, ochronkami, przytułkami i t. d. idą olbrzymie sumy na walkę z przestępczością małoletnich, która w lwiej części zakresu działania wchodzi w orbitę zainteresowań OPERA NAZIONALE MATERNITA E INFANZIA. Do O.N.M.I. należą reformatoria, domy poprawcze, zakłady dla dzieci niedorozwiniętych, ośrodek obserwacji i ambulatoria dla dzieci, zdradzających anormalne skłonności i trudnych do prowadzenia, zakłady, zajmujące się leczeniem i wychowywaniem tych dzieci, szkoły-ogrody dla dzieci z rodzin gruźliczych, szkoły-szatnionie dla dzieci wątłych i zagrożonych i t. d. A co najciekawsze — Trybunał dla małoletnich przestępców jest również ściśle związany z tą instytucją.

Teraz przejdziemy do właściwego tematu, to jest do opieki nad niezamężną matką.

Zagadnieniem tym zaczęto się we Włoszech zajmować w r. 1918 na skutek kampanii prasowej i opinii publicznej, oburzonej statystyką domu podrzutków w Rzymie, która wykazała 93% śmiertelności

niemowląt. Pediatrzy widzieli przyczynę tego katastrofального stanu rzeczy przede wszystkim w tym, że matki nie zajmowały się własnymi dziećmi, nie były ich karmicielkami. Wtedy to prasa zaczęła walczyć miejsce w społeczeństwie dla niezamężnej matki. Wołano: „jedynie dziecko wykarmione i wychowane przez własną matkę może mieć jasne dzieciństwo i wyrósć na dodatni element w społeczeństwie“.

Wówczas to z inicjatywy pediatry prof. Dra Henryka Modigliani i hr. Daisy di Robillant, powstało Centro Illegittimi. Zaś w roku 1927 została instytucja ta wcielona do instytucji państwowej „OPERA NAZIONALE MATERNITA E INFANZIA“, wraz ze swoim funduszem żelaznym, w wysokości 150.000 lirów i osobnym statutem.

Miedzy innymi paragraf 4 tego statutu powiada: celem instytucji jest ratowanie bezdomnego dziecka, przeciwdziałanie podrzucaniu go, walka ze śmiertelnością niemowląt. I dalej:

- a) Mamy obowiązek wzmacniania u kobiet poczucia macierzyństwa,
- b) nakłaniania i dopomagania do tego, by matka karmiła osobiście swoje dziecko,
- c) nakłaniania matki do uznania dziecka za swoje.

Tu muszę zrobić dygresję. Prawo włoskie nie przewiduje nie tylko poszukiwania ojcostwa, ale również matka nie ma obowiązku uznania za swoje dziecka, które urodziła. Faszyzm tego prawa nie zmienił. Jednak polityką swoją wobec matek doprowadził do tego, że ostatnio statystyka wykazała 95% dzieci uznanych przez matki za swoje. Pediatrzy przypisują tej polityce zmniejszenie się śmiertelności niemowląt, która, jak wspomniałem, w r. 1917 wynosiła tę nieprawdopodobną cyfrę 93%, a dziś spadła do 1,9%. Liczby te mówią same za siebie.

- d) Pod literą „D“ paragrafu 4-go czytamy w dalszym ciągu: starać się o stosowne zajęcie zarobkowe, nie przeszkadzające jej w wykonywaniu obowiązku jako matki.
- e) Bronić praw niezamężnej matki tam, gdzie miałyby ją spotkać krzywdy.
- f) Starać się o spowodowanie wyjścia za mąż za ojca dziecka.

Jak widzimy, paragraf 4. w niewielu słowach zamyka cały ogrom zadań, ciążyących na instytucji, o której mowa, a której wspaniałe rezultaty pracy poznałam.

W opinii zwyciężył prąd, by odróżnić nieszczęście od zepsucia i podać rękę opiekunów istotom, które z braku tej opieki lub niedoświadczenia popadły w to nieszczęście. By dzieci nie ponosiły kary za winy niepopelnione, by z czoła ich zmyć piętno — „dziecka nieznanych rodziców“.

Opieka, jaką otoczone są zgłaszające się dziewczęta-matki, sprawiła, że dziś każda ciężarna zgłasza się bez obawy, z zaufaniem, a wtedy Instytucja ma szerokie pole działania, w sensie zapobiegawczym i ratowniczym.

Zaczyna się od badania dziewczyny przez indagację, następnie sprawdza się prawdziwość tych zeznań przez wyćwiczoną służbę wywiadowczą wizytatorek. Wreszcie przychodzi badanie lekarskie, badania krwi i wszelkie analizy, celem poznania organizmu i przydzielenia ciężarnej do leczenia lub jedynie przestrzegania normalnej higieny dla ciężarnych.

Statystyka stwierdza, że 78% zgłaszających się matek-dziewcząt, to zupełne lub połowiczne sieroty,

dzieci nieznanych rodziców, służba domowa, czyli te, które, gdy chodzi o ich godziny wolne od pracy, o odpoczynek, czy rozrywkę, są poza nawiasem „domu“. Dalej, to najsmutniejsze wypadki 14- i 15-letnich zgwałconych, często przez t. zw. sublokatorów, w wypadkach wyjątkowej nędzy, kiedy to już nie pokoje się podnajmowało, ale miejsca we wspólnych łóżkach. Czy można w tych warunkach z góry przesądzać o bezwartościowości charakteru, napiętnować takie nieszczęśliwe stworzenie mianem zbrodni czy prostytucji? Chyba nie! Doświadczenie zaś wykazało, że ręka podana z dobrocią takiej istocie w olbrzymiej większości wypadków wydała rezultaty jak najdodatniejsze: nie tylko zostały uratowane dusze tych młodocianych matek, ale iluż dzieciom, które byłyby się znalazły w życiu bez matki i bez ojca, dało się dzieciństwo pod opieką własnej matki. Dało się też, — jak wykazuje statystyka z roku 1935 — w 650 wypadkach legalne nazwisko ojca i życie w domu rodzicielskim. W roku 1935 zostało bowiem pobłogosławionych w „CENTRO ILLEGITTIMI“ 543 ślubów w samym Rzymie. Wyplaconych zostało 543 posagów, każdy w wysokości 500 lirów na zagospodarowanie się.

Komitet specjalny, należący do Centro Illegittimi, ma za zadanie wyszukanie posady nowożeńcowi, o ile jej nie ma, tak, jak inny komitet zajmuje się wyłącznie wyrabianiem papierów dla nowożeńców, nie posiadających tychże. Biuro to, „Ufficio Anagrafe“, nieraz faktycznie z pod ziemi wydobywa papiery, nie zrażając się żadnymi trudnościami. Bywa ją wypadki zupełnego nieistnienia dokumentów osobistych, trzeba je było stwarzać na nowo. Dużo by o tym mówić, faktem jest, że dla braku wszelkich możliwości znalezienia śladu przynależności czy małtryki, młodzi ludzie żyli w konkubinacie, nie mogąc marzyć nawet o możliwości pobrania się.

W wypadkach, gdy dziewczyna-matka wyjść za mąż nie może, dostaje 75 lirów miesięcznie za pierwszy rok życia dziecka, w drugim roku 55 lirów i tak dalej, aż do 15 lirów w 10-tym roku życia. Jeżeli matka — na przykład gdy chodzi o służbę domową — ma posadę, wtedy starania idą w kierunku ulokowania dziecka z nią razem. Jeżeli ma rodzinę — najczęściej rodzina ta jest daleko, a dziewczyna po uświadomieniu sobie ciąży albo ze wstydu i strachu uciekła z domu, albo, co się bardzo często powtarza, została wyrzucona. Wówczas biuro stara się o pogodzenie jej z rodziną, i matka wraz z dzieckiem zostaje odesłana do danej gminy i przechodzi pod opiekę burmistrza, względnie wójta i miejscowego lekarza. Stałe sprawozdania ze stanu matki, wagi i rozwoju dziecka, wpływają do centrali, z której matka wyszła. W wypadkach osamotnienia dziecka, na przykład gdy matka nie uzna dziecka, lub po przekonaniu się o jej małej wartości, czy to moralnej, czy fizycznej, dziecko nie zostaje jej powierzone. Lub też, gdy matka umrze, wówczas całkowita opieka nad nim spada na instytucję.

Niemowlę zostaje umieszczone w przytułku, dawnym domu podrzutków — nawiasem mówiąc świecącym obecnie często pustką — i tam pozostaje pod wzorową opieką pierwszych 10 miesięcy życia. Po ukończeniu dziesiątego miesiąca z reguły oddaje się dziecko na wieś, n i g d y do miasta. Umieszcza się je za opłatą w rodzinie wieśniaczej, ale zawsze w rodzinie zamożnej. Dziecko rośnie pod kontrolą miejscowego lekarza i wójta, a doświadczenia nie uczy, że wyrasta w tych warunkach na zdrowego i dodatniego członka społeczeństwa. To, że dziecko

oddaje się wyłącznie na wieś, nigdy do miasta, ma przede wszystkim swe źródło w polityce agrarnej Włoch. Poza tym Faszyzm jest przeciwny urbanizacji, uważa ją za jednoznacznie z obniżeniem się poziomu narodu pod względem moralnym i fizycznym. Uważa, że zwracać trzeba jak najwięcej elementu miejskiego ku wsi. Faszyzm czuwa, by nic nie stracić ze swoich 40% pracujących na roli. Tych 40% jest równocześnie wytyczną i ideałem polityki agrarnej Włoch.

Był okres we Włoszech — nie tak dawno — kiedy nie rozumiano należycie doniosłości opieki nad niezamężną matką. Podnosiły się głosy krytyki i sprzeciwu. Widziano w akcji tej niebezpieczeństwo niejako popierania złego. Szczególnie w prasie, stojącej blisko Watykanu, czytało się pytania: „Jak to — więc za zło popełnione przygarnia się, daje się pomoc pieniężną i opiekę?” Przewaliła się, jak lawina, przez Włochy polemika i kampania prasowa. Dżś wszystko uciхло, zrozumienie zagadnienia jest zupełne wobec rezultatów i statystyk. Dziesięciolecie pracy pozytywnej i celowej utrwaliło przekonanie, że żadna dziewczyna nie zaryzykuje ciąży dla tego, żeby mieć subsydium 75 lirów i przez parę miesięcy dach nad głową. Napewno żadna z premedytacją nie popełni tego błędu, chyba, że jest z gruntu zepsuta, a te, jak wiadomo, rzadko zachodzą w ciążę.

Dowodem też zbawienego wpływu opieki nad dziewczyną-matką niech będzie fakt, że liczba nieślubnych dzieci zmniejsza się we Włoszech z roku na rok. Ostatnie statystyki wykazują ubytek w stosunku rocznym o dwadzieścia tysięcy na milion urodzin. Trzeba tu jednak zauważyć, że Faszyzm, czy — jak wolimy — Włochy mają zadanie ułatwione w pracy nad usystematyzowaniem niezamężnych matek. Ułatwienie to leży w charakterze włoskiego mężczyzny. Przeglądając literaturę różnych narodów na temat opieki społecznej, znajdowałam, szczególnie w niemieckiej, troskę o los dzieci urodzonych z matki-dziewczyny, a zamężnej za innym człowiekiem — później ojcem innych dzieci. Według danych, zaczerpniętych z tej literatury, dzieci z reguły są maltretowane. We Włoszech fakt taki należy do najzupełniejszych wyjątków. Mężczyzna włoski jest fanatykiem dziecka, i to każdego spotkanego, a cóż dopiero dziecka ukochanej kobiety. Wyjątek pod tym względem byłby wyjątkiem potwierdzającym regułę, i dla tego mężczyźni, którzy adoptowali nieślubne dziecko, otaczają je opieką i miłością na równi ze swoimi własnymi. Mężczyzna włoski ma wysokie poczucie rodzinne i poczucie odpowiedzialności. Ma poza tym wielki kult dla macierzyństwa. Dla Włocha pierwszą, najukochańszą kobietą jest zawsze własna matka. Nawet po ożenieniu się pierwszą zostanie dla niego zawsze matka. Tkliwie — robiące nieraz wrażenie czegoś sztucznego — odnośnienie się do dzieci zaskakuje we Włoszech. Z początku nie mogłam się przyzwyczaić i uwierzyć w szczerść tych przejawów tcliwości. Potem, będąc nieraz niemyim świadkiem w ambulatoriach szkolnych, w domach poprawczych — zrozumiałam i pojęłam duszę włoskiego mężczyzny i, co za tym idzie, kobietę włoską, którą tenże mężczyzna sobie wychował i urobił.

Dla ilustracji przytoczę parę przykładów, zaczerpniętych ze wzruszającej kroniki „Hotelu dla matek”.

Służba bezpieczeństwa aresztuje w nocy samotnie włóczącą się 14-letnią dziewczynę i odprowadza ją do SS. Lauretanek, u których mieści się azylum dla bezdomnych dziewcząt. Okazuje się, że dziewczyna

jest w ciąży, odsyłają ją więc do „OPIEKI NAD NIEZAMĘŻNĄ MATKĄ”. I oto, co stwierdzono. Dziewczyna mieszkała w jednym pokoju z dwiema siostrami, ojcem i kochanką ojca. Matka mieszkała gdzie indziej, również z kochankiem, i miała przy sobie syna. Dziewczyna pod nieobecność ojca wyganiana przez jego kochankę z domu, włóczyła się po przedmieściu, nie miała pojęcia o żadnej pracy domowej, pół dzika, bała się wszystkiego i wszystkich. W Hotelu dla matek bardzo szybko odtajała i zaczęła dostosowywać się do regulaminu i wymagań przeznaczonych. Zarządczyni Hotelu, polubiwszy ją bardzo, osobiście uczyła ją wszelkich zajęć domowych. Mała przywiązała się zupełnie fanatycznie do swojej instruktorki. Nauka szła jej doskonale, była wesoła i beztroska, cieszyła się ze swego małego świata. Panie z CENTRO ILLEGITTIMI nie podzielały bynajmniej jej beztroski, tym więcej, że polubiły szczerze tę małą, i los jej zaczął leżeć im bardzo na sercu, a ufność jej rozbrajała zupełnie. Hotel może trzymać najdalej do końca okresu karmienia. A co po tym? Gdzie oddać zaledwie 15-letnią wątłą dziewczynę z dzieckiem na ręku? Odesłanie do rodziny tak wysoce niemoralnej nie mogło wchodzić w rachubę. Odszukano wreszcie ojca dziecka mającego się urodzić. Był nim Carabiniere w Rzymie. Na wezwanie stawił się. Okazał się porządnym chłopcem, z zamej rodziny z Neapolu. Nie trzeba było długo czekać na rezultat zabiegów. Carabiniere, widząc ładne, czyściutkie dziewczętko, o dobrotliwym uśmiechu, które miało zostać matką jego dziecka, przywiązał się do niej bardzo szybko i oświadczył gotowość ożenienia się. Ale teraz dopiero zaczęły się piętzyć trudności. Policja daje pozwolenie jedynie na małżeństwo z dziewczętami z porządných domów, a tego niestety o rodzinie protegowanej nie można było powiedzieć. Epilog jednak tej sprawy był szczęśliwy. Uznano, jako wystarczające, świadectwo półtorarocznej znajomości pań zajmujących się dziewczynką i stwierdzające wyjątkowe zalety jej charakteru.

W drugim wypadku też chodziło o nieletnią — zgwałconą przez zwyrodnialca w rodzinie. Po urodzeniu dziecka wpadła w silną anemię. Karmiła sama, ale trzymano ją w łóżku w infirmerii Hotelu i wynoszono jedynie w godzinach południowych wraz z dzieckiem na taras. Zdarzyło się, że malarz pokojowy, zajęty przy letnim remoncie domu, zobaczył ją werandującą ze swym małym światem, zaskochał się i prosił władze CENTRO ILLEGITTIMI o jej rękę. Po wyleczeniu z anemii, kiedy lekarze zezwolili na ślub, panie z OPIEKI miały już zebrane jak najlepsze informacje co do wartości młodego robotnika, i ślub się odbył. I w tym wypadku dziecko zostało adoptowane przez przybranego ojca, a dziś, po kilku latach, stwierdzić można, w jakim przykładnym związku żyją ci ludzie z trojgiem dzieci, traktowanych z jednakową miłością, bez najmniejszej różnicy.

Czyż wobec tych przykładów nie lepiej, że domy podrzutków zaczynają świecić pustkami — te domy, które swym wzorowym urządzeniem cieszyły nie jedno serce, mające poczucie humanitarne? Czyż nie lepiej, żeby pustką świeciły szeregi białych łóżeczek, niż gdyby miały z nich wyjść po 10 miesiącach na świat małe światy, które jako ofiary twardego życia, zapelnąć mogą w przyszłości domy poprawcze, albo i więzienia?

Przytaczając przykłady, wspominałam kilkakrotnie o Hotelu dla Matek. Otóż Hotel ten, to instytucja, która — prócz nazwy — mało ma z Hotelem

podobieństwa. Drzwi otwiera ciężarna młoda kobieta, i w około widzi się same młode twarzyczki, mniej lub więcej ociężałe ruchy, grube postacie. Ubrane wszystkie jednakowo, w jasnoniebieskie fartuchy i białe czepki. Wzorowo czysty gmach jest usługiwany wyłącznie przez mieszkające tam matki. Same gotują, sprzątają, szyją wyprawki, piorą, prasują i same pielęgnują dzieci. Pielęgnacja ta jest jednak tak usystematyzowana, że swoje własne dziecko widują jedynie co trzy godziny w porze karmienia, pielęgnują zaś dzieci inne. Matki drugiego piętra pielęgnują dzieci pierwszego, i przeciwnie. Prócz matek, są w Hotelu zajęte jedynie dwie zawodowe pielęgniarki, dla przeuczania nowo przybyłych i kontroli fachowej przy kąpielach, wadze i t. d. Poza tym jest jedna siła biurowa i zarządczyni. Hotel jest urządzone w typie wzorowego sanatorium. Całkowite dzienne utrzymanie, wraz z mieszkaniem, kosztuje 9 lirów. Jest wiele matek, które mogą i płacą za siebie same (przeważnie rekrutujące się ze służby domowej).

Za te, które płacić nie mogą, płaci „OSPITALITÀ FASCISTA“, względnie gmina, albo O.N.M.I. O tym, jak rozdzielone są te płatności, mówić nie będę, bo to do rzeczy nie należy — wspomnę tylko, że bezpłatnych miejsc nie ma. Hotel jest instytucją autonomiczną, musi się sam utrzymać i faktycznie jest samowystarczalny, nie obciąża sobą żadnej innej instytucji. Matki pozostają w Hotelu przez czas ciąży, następnie przez okres karmienia.

Na czas porodu, położnice idą do klinik, względnie do szpitali przy szkołach pielęgniarskich, bądź należących do ubezpieczenia, poczym wracają do Hotelu na czas karmienia.

A teraz mógłby ktoś spytać, z jakiej przyczyny oddzielono opiekę nad zamężną matką od opieki nad niezamężną.

Otóż przede wszystkim niezamężna matka prócz opieki fizycznej potrzebuje opieki duchowej. Po drugie, mężatka ma dach nad głową, zaś dziewczyna-matka jest tego dachu w 99 na 100 wypadków pozbawiona. Zaś trzeci, może najważniejszy motyw, to ten, że chcąc dźwignąć moralnie te zbłąkane istoty, trzeba je otoczyć atmosferą dobroci i spokoju. Doświadczenie wykazało, że zetknięcie się dziewczyny-matki z mężatką stwarza piekło. Mężatka czuje się poniżona, demonstruje przeciw łączeniu jej z niemoralną osobą. Ludzie tej sfery — wiadoma rzecz — choćby sami rekrutowali się z gorszych elementów, nie znają pobłażania. W ten sposób stwarzało się atmosferę, w której zbłąkana dziewczyna czuła się zbrodniarką, odrąconą od reszty społeczeństwa, zdeklasowaną i — co najciekawsze — stawała się recydywistką. Odrącona czepiała się każdego pozoru serca, pozostawiona sobie samej — poddała się każdej narzuconej sobie woli, nie zdając sobie sprawy, do czego ją to prowadzi. Bez tego rozdziału praca byłaby utrudniona, a w każdym razie nie dałaby rezultatów dodatnich tam, gdzie chodziło o Faszyzmowi o stronę moralną zagadnienia. Waga problemu opieki nad niezamężną matką leży także w tym, że wedle prawa włoskiego życie ludzkie zaczyna się od chwili poczęcia, a nie urodzenia. Do tego prawa nie tylko dostosowana jest procedura karna, zasady opieki społecznej, ale także nastawienie mentalne całego Narodu. Jak wiadomo, Wielka Rada Faszystowska, na posiedzeniu odbytym 3 marca b. r., na skutek spadku urodzin uchwaliła cały szereg daleko idących uchwał, dekrety ministerialnych i zarządzeń. Równocześnie została

rozszerzona działalność opieki nad Matką i Dzieckiem, z uwzględnieniem opieki nad niezamężną matką. Te alarmujące zarządzenia Rządu Faszystowskiego miały poważne powody. Od 20 lat spadek urodzin we Włoszech jest naprawdę duży: w pierwszym dziesięcioleciu — z 38 pro mille na 27, od roku 1927 po dziś — 27 na 22 pro mille.

„Bez urodzin nie ma młodości, nie może być potęgi militarnej, ani przyszłości ekonomicznej, ani wielkości Narodu“. Oto słowa, które padły 3-go marca rb. w Pałacu Weneckim w Rzymie.

Italia, jak i inne narody, patrzyła z zazdrością na nasz przyrost naturalny. Byliśmy na pierwszym miejscu pod względem ilości urodzin. Mając jednak większą śmiertelność, niż Holandia, zostaliśmy zdysztansowani przez nią. Bezpośrednio za nami stoją Włochy. Rząd nasz też bije w prasie na alarm, i jeżeli przyjmujemy zasadę pewnego odłamu ekonomistów, między innymi faszystowskich, że im więcej rodzi się obywateli w Państwie, tym więcej zapotrzebowania, tym więcej ludzi znajdzie zajęcie — to Polska, zamiast iść do potęgi liczebnej, a z nią do prosperity ekonomicznej, zaczyna się cofać. Może więc nie będzie od rzeczy wobec aktualności tematu, gdy podkreślę raz jeszcze politykę demograficzną Italii, która idzie w kierunku liczebności i jakości przyszłych pokoleń. Jakości tak pod względem fizycznym, jak moralnym, co trzeba silnie zaakcentować. Bez wątpienia, prócz polityki demograficznej, w zarządzeniach istniejących silnym czynnikiem, jest i strona humanitarna wobec duchowego nastawienia faszystowskich Włoch. Słyszysz się wszędzie równocześnie z przychylnymi sądami i zdania krytyki polityki demograficznej: powiada się, że wystarczy zmniejszyć śmiertelność, żeby zwiększyć liczebność Narodu. Otóż taka polityka byłaby dla żywotności państwa zgubną. Nastąpiłoby gwałtowne przesunięcie granicy wieku, co spowodowałoby postarzenie ogółu narodów, w końcu zagrażałoby wymarciem rasy białej i zalaniem naszej półkuli przez rasy kolorowe. O tym, że Włochy usilnie pracują nad zmniejszeniem śmiertelności i równocześnie podniesieniem wartości fizycznych i moralnych, świadczą wzorowe urządzenia zmierzające do tych celów, rozsiane po całym kraju. Nas w tej chwili interesują te, które wchodzą w zakres działania Opieki nad Matką i Dzieckiem. A więc wzorowo zorganizowana walka z gruźlicą i chorobami dziedzicznymi oraz chorobami natury moralnej. Wedle teorii Lombrosa, choroby te są wynikiem braku równowagi psychicznej, spowodowanej osłabieniem systemu fizycznego chorobami, jak lues, gruźlica, lub są następstwami, odziedziczonymi po ojcach, nałogowych pijakach.

Spadkobierca teorii Lombrosa, Ottolenghi, a po nim Prof. Di Tullio, opracowali teorię walki z tymi chorobami, dziś już ze wspańiałymi wynikami wprowadzoną w praktykę. Nadmienię jedynie, że ma ona — rzecz zrozumiała — duże pole działania w Centro Illegittimi, i dlatego o niej wspominałam.

Ta praca Italii w usiłowaniach podniesienia rasy daje gwarancję, że naprawdę przyszłe pokolenia Włoch będą okazami siły i tężyzny.

Naród włoski zdał już egzamin dojrzałości dziesięcioletniej, dał dowody, że tkwią w nim olbrzymie wartości, a dzięki genialności ich Duce Mussoliniego, wartości te zostały rozbudzone i zużytkowane.



LA MUSICA POLACCA CONTEMPORANEA

I.

Dopo i difficili anni della guerra mondiale e dell'immediato dopoguerra, dopo una passeggera rifioritura del movimento musicale ed una nuova decadenza, dovuta tra altro alla crisi economica universale ed a quella locale, la vita musicale polacca ricomincia da qualche tempo ad animarsi ed a dare segni di una certa stabilizzazione. Diventa oramai possibile definire gli indirizzi principali seguiti da musicisti polacchi, preciserne il carattere, orientarsi nelle varie correnti ed afferrare predilezioni dimostrate per questo o quello genere di musica nelle diverse provincie del paese.

Il tempo più o meno vivace del movimento musicale dipende non tanto da concerti di virtuosi, che sono fonte di forti emozioni per il gran pubblico, ma non influiscono notevolmente sullo sviluppo della cultura musicale, quanto dall'esistenza o meno di stabili orchestre sinfoniche, di unità corali e camerale, di teatri operistici, infine, dal numero e dalla qualità delle scuole musicali e delle cattedre di musicologia.

Come dunque si presenta la situazione in Polonia in questo riguardo?

La capitale possiede adesso due orchestre sinfoniche. La prima, quella della Filarmonica, esistente dal 1901, vanta belle e gloriose tradizioni; non avendo però da qualche tempo un direttore stabile (il benemerito Giuseppe Ozimiński dirige solo le mattinate popolari), dà facoltà, è vero, di conoscere numerosi direttori d'orchestra polacchi e stranieri, più o meno bravi ed illustri, ma non può tenere una definita linea d'attività. La seconda orchestra sinfonica, sorta circa un anno fa per merito della Radio Polacca e diretta dall'illustre Gregorio Fitelberg e dai giovani maestri Mieczysław Mierzejewski e Olgherdo Straszynski, oltre alle audizioni destinate solo per la radio, dà pure concerti pubblici. I suoi programmi sono caratterizzati da un saggio equilibrio fra le opere classiche e quelle moderne, tra cui numerose composizioni polacche eseguite per la prima volta.

Stabili orchestre sinfoniche, che pur lottando con difficoltà di varia natura, danno ogni anno una serie di concerti, esistono anche a Cracovia (La Filarmoni-

ca della Società Musicale), a Katowice (l'Orchestra del Conservatorio, dir. Kulczycki), a Leopoli (la Filarmonica, dir. A. Soltyś ed altri), a Lublino (l'Orchestra della Società Musicale, dir. Dziewulski), a Łódź (la Filarmonica, dir. Ryder), a Poznań (la Filarmonica, dir. Latoszewski), a Stanisławów (l'Orchestra del Conservatorio, dir. Jarecki), a Toruń (l'Orchestra del Conservatorio, dir. Perkowski) ed a Wilno (l'Orchestra della Società Filarmonica, dir. Szeliński ed altri).

Nelle stesse città, come pure in qualche altra, svolgono la loro attività varie società corali, le quali oltre ai numerosi concerti popolari, allestiscono ogni anno qualche opera corale-sinfonica di maggior mole. Il miglior coro polacco, specializzato nella musica religiosa, è senza dubbio il Coro della Cattedrale di Poznań, diretto da Rev. Dott. Venceslao Gieburowski; belle tradizioni e successi internazionali vantano pure altri corpi corali, come la „Echo“ di Cracovia (dir. Wallek-Walewski), la „Harfa“ (dir. Lachman) e la „Lutnia“ (dir. per molti anni P. Maszyński) di Varsavia, la „Echo“ e la „Lutnia“ di Leopoli, la „Hasso“ di Poznań e numerosi altri. Si può osservare in generale, che la maggior passione per la musica corale dimostrano le provincie occidentali e meridionali del paese.

Per coltivare la musica da camera (per cui il gusto non era finora troppo sviluppato in Polonia), si sono formati nella capitale e nei principali centri di provincia diversi complessi camerale, tra quali il primo posto spetta senza dubbio al „Quartetto di Varsavia“; ottime qualità possiede pure il „Quartetto della Radio“, il „Quartetto Polacco“ di Poznań ecc. Non è lecito dimenticare numerose bande militari e poliziesche, che contribuiscono in un certo grado a sollevare il livello della cultura musicale della popolazione, dando concerti in piazze e parchi pubblici.

Non piccolo merito in riguardo all'animazione della vita musicale del paese bisogna riconoscere alla Radio Polacca, la quale, trasmettendo concerti da tutti i principali centri della Polonia, ha scoperto l'esistenza di vari nuclei orchestrali e corali ed influito in notevole grado sull'intensità dei loro lavori e sulla completezza dei programmi; ha inoltre causato, direttamente o indirettamente, la formazione di nuovi corpi musicali.

Il teatro lirico passa ora in Polonia momenti difficili e nulla ancora ci autorizza a sperare in tempi migliori. L'opera di Varsavia, che nel 1925 festeggiava solennemente il suo 160° anno di vita, che conta nelle sue cronache pagine bellissime, da qualche tempo è in visibile decadenza; nemmeno quest'anno, sotto la nuova direzione, si può scorgere con bastevole chiarezza i segni della migrazione. In altre città

tà: Cracovia, Katowice, Leopoli, Stanisławów, Toruń, Wilno, l'opera non ha esistenza permanente, si potrebbe però registrare nel decorso di questi ultimi anni rappresentazioni molto riuscite. La maggior vitalità dimostra indubbiamente l'opera di Poznań, la quale agisce senza interruzioni fin dalla rinascita del paese, dal 1919 (dapprima sotto la direzione di Pietro Stermich-Valcrociata, ora sotto quella di Sigismondo Latoszewski), potendo vantare il maggior numero delle prime esecuzioni di opere non ancora rappresentate in Polonia. In generale però è d'uopo constatare che il teatro musicale polacco non ha potuto ancora superare la crisi che lo travaglia e — ad eccezione dell'opera di Poznań — non dimostra sufficienti forze vitali. Il repertorio prende in poca considerazione le nuove opere di compositori polacchi, i quali perciò abbandonano il teatro, non trovando garanzie di veder le loro opere sulle scene.

Un tributo importantissimo alla cultura musicale del paese hanno portato le Società Musicali, esistenti e vigenti in diverse città polacche. Queste benemerite istituzioni mantengono per proprio conto scuole musicali, specialmente dove non sono Conservatori di Stato, organizzano orchestre sinfoniche e concerti da camera dove non esistono enti speciali, raccolgono biblioteche e svolgono pure un'attività editrice. Scopi particolari, evidenti nello stesso suo nome, si ha prescelto la Società di Cultori della Musica Antica, sorta a Varsavia una decina d'anni fa. La Società Polacca della Musica Moderna è in contatto continuo con musicisti stranieri; ad essa spetta la scelta delle nuove composizioni polacche per i Festival della Società Internazionale della Musica Moderna. Simili società si sono pure costituite a Poznań ed a Cracovia.

Numerose scuole musicali, sparse per tutto il paese, aumentano ogni anno le schiere di giovani musicisti. Il Conservatorio di Varsavia, il quale, aperto nel 1821, aveva annoverato fra i suoi allievi Federico Chopin, fu chiuso nel 1830 dopo lo scoppio della rivoluzione; rievocato alla vita nel 1861 per iniziativa del famoso violinista e compositore Apollinario Kątski, celebrava recentemente il suo 75° anno di attività. Tra le altre scuole musicali della capitale gode di bella rinomanza la Scuola Musicale Superiore „Federico Chopin“, diretta dalla Società Musicale di Varsavia (dir. Adamo Wieniawski). Fra molti meriti di questo istituto bisogna menzionare uno di particolare importanza: l'ideazione e l'organizzazione dei concorsi internazionali per giovani pianisti „Federico Chopin“ e per violinisti „Enrico Wieniawski“. Questi concorsi attirano in Polonia giovani virtuosi — partecipanti, e celebri professori — membri della giuria, la quale circostanza contribuisce in massimo grado all'animazione della vita concertistica ed allo scambio di artisti fra la Polonia e tutti i paesi del mondo.

Conservatori di Stato o Scuole Musicali, che contano talvolta molti anni di esistenza e di fruttuosa attività, oppure sono stati fondati recentemente, ci sono pure a Bydgoszcz, a Cracovia (il Conservatorio, fondato nel 1887 da Ladislao Zelenki), a Katowice (dal 1930, dir. Kulczycki), a Leopoli (dal 1858; il primo direttore ne fu Carlo Mikuli, allievo di Chopin), a Poznań (organizzato nel 1919 da Enrico Opieński), a Stanisławów (dir. Jarocki), a Toruń (dir. Perkowski), a Wilno (fondato nel 1923 da Adamo Wyłężyński, direttore attuale St. Szpinalski); anche città minori come Krzemieniec, Lublin, Zamość ed altre, hanno le loro scuole musicali.

Cattedre di musicologia esistono presso le università di Cracovia (dal 1911, prof. Zdzisław Jachimecki), di Leopoli (dal 1912, prof. Adolfo Chybiński), di Poznań (dal 1919, prof. Luciano Kamiński); recentemente fu aperta la cattedra di musicologia presso l'università di Varsavia (prof. Giuliano Pulikowski). Inoltre dal 1934 esiste al Conservatorio di Varsavia la Facoltà Musicologica, calcolata su quattro anni di studi con grado di magistro (professori: Elena Dorabalska, Enrico Rydzewski, Stefano Sledziński). Queste cattedre non esauriscono naturalmente il numero di musicologi polacchi, che sono molti e che si raggruppano intorno ai professori sopranominati oppure lavorano per conto proprio. I temi che sono oggetto d'investigazione da parte dei musicologi polacchi, si può dividere in tre gruppi principali: 1) storia della musica polacca e straniera, 2) problemi teorici, 3) il folklor musicale polacco (v. St. Łobaczewska, „La Musicologia Polacca“, nel lavoro collettivo: „Muzyka Polska“, Varsavia 1927, p. 148).

Preziosi studi e monografie sulla storia della musica polacca hanno pubblicato, oltre ai professori Chybiński, Jachimecki e Kamiński: Felice Starczewski, il Nestore dei musicologi polacchi viventi; il benemerito Enrico Opieński, Dott. Giuseppe Reiss di Cracovia, Rev. Dott. Gerolamo Feicht e Rev. Dott. Venceslao Gieburowski, specializzati in musica religiosa; inoltre: Dott. Severino Barbag di Leopoli, prof. L. Binental di Varsavia, Red. Mat. Gliński, mag. St. Gołachowski, Dot. sa Melania Grafczyńska, F. Kęcki, Dott. S. Latoszewski, Dot. sa Stefania Łobaczewska, Dott. V. Piotrowski, Dot. sa Alice Simon, Dot. sa Maria Szczepańska di Leopoli, Dott. St. Zetowski ed altri. Studi sulla musica europea hanno pubblicato separatamente oppure sulle riviste polacche e straniere: Dott. Barbag, Fr. Brzeziński, Prof. Chybiński, Dott. V. Chrzanowski, mag. G. Freiheiter, Dott. M. Gliński Prof. Jachimecki, Dott. G. Kromolicki, Enrico Opieński, C. Stromenger e Dot. sa Bronislawa Wójcik-Keuprulan (la quale si è pure occupata della musica del Vicino Oriente). Problemi teorici hanno trattato, tra altri, Dott. Lodovico Bronarski, Dot. sa Sofia Lissa, Dot. sa Łobaczewska, prof. Pulikowski, Cost. Régamey, Dot. Reiss, Kazimiera Treter, Dot. sa Wójcik-Keuprulan. Del folklor polacco si occupano anzitutto Prof. Chybiński, Prof. Kamiński e la scuola di Poznań, Stefano Mierczyński, Prof. Pulikowski, Rev. Ladislao Skierkowski ed altri.

II.

La musica polacca era finora rappresentata anzitutto da Carlo Szymanowski — ora tanto prematuramente scomparso — e dalla sua generazione, cioè da compositori i quali, nati circa il 1880, maturarono pochi anni prima della guerra mondiale ed oramai hanno raggiunto la pienezza del loro sviluppo artistico e la completa padronanza dei mezzi tecnici. Accanto a coloro fanno sentire sempre più la loro voce musicisti più giovani, affermatosi dopo il 1920, nonché i giovanissimi, che solo ora compiono gli studi. Delle generazioni precedenti molti sono già scesi nella tomba in questi ultimi anni, gli altri tacciono, svolgendo al di più l'attività concertistica e pedagogica, e solo pochi non hanno cessato di creare, sapendo dare alle loro opere l'impronta dei tempi nuovi.

Da molti anni ha abbandonata la composizione il grande IGNAZIO PADEREWSKI (nato nel 1860 a Koryłówka in Podolia), assorto dall'attività politica, dai suoi concerti e dai suoi allievi, e più nulla ha aggiunto alle sue opere, tanto belle e tanto popolari in patria ed all'estero; tra quali spiccano per pregi

particolari alcune canzoni per voce sola, l'unica opera lirica: „Manru“ (1901), le composizioni per pianoforte solo e quelle con accompagnamento orchestrale (il Concerto in A minore op. 17 e la „Fantasia Polacca“ op. 19). L'ultima composizione dell'illustre maestro, la possente Sinfonia in Si minore, porta la data del 1907, contando cioè ben 30 anni di vita.

Lo stesso dicasi del Nestore di tutti i musicisti polacchi viventi, ALESSANDRO MICHAŁOWSKI (nato nel 1851 a Kamieniec in Podolia), meno noto all'estero, ma popolarissimo in patria, benemerito professore delle generazioni di pianisti, autore di numerose composizioni per pianoforte nello stile di Chopin, molto graziose ed ottimamente sfruttanti le possibilità tecniche dello strumento.

Tacque pure FRANCESCO BRZEZIŃSKI (nato a Varsavia nel 1867), allievo di Kleczyński nel pianoforte, e quello di Max Reger e di Arturo Nikisch nella composizione, autore di alcune opere per pianoforte (il Concerto op. 9, la bella e vivace Suite Polacca op. 4, il Trittico op. 5, la Toccata op. 7) e di quelle per violino (la Sonata in Re op. 6), non tanto numerose quanto interessanti per ricchezza d'invenzione e per maestria della tecnica; inoltre apprezzato critico e scrittore musicale.

Da molti anni ha pure cessato di comporre SIGISMONDO STOJOWSKI (nato nel 1870). Eccellente pianista (allievo di Paderewski), studiò la composizione con Dubois e Massenet a Parigi; scrisse per pianoforte, oltre ai pezzi minori, una Sonata (op. 18) e due Concerti (op. 3 e op. 32), romantici nello stile e nitidissimi nella forma. Compose inoltre un Concerto per violino, uno per violoncello, due Sonate per pianoforte e violino, una Suite per orchestra, una Rapsodia per pianoforte con accompagnamento orchestrale; l'apice della sua opera creativa è segnata dalla Sinfonia in Re minore, classicheggiante nella forma e sorprendente per la padronanza dei mezzi tecnici. Dal 1907 lo Stojowski si è stabilito in America, dove svolge finora un'animata attività come pianista ed insegnante.

Tra gli artisti scomparsi in questo ultimo decennio, bisogna menzionare prima di tutti PIETRO MAZYSZYŃSKI (nato a Varsavia nel 1855 ed ivi morto nel 1935), benemerito pioniere della musica corale in tutto il paese, fondatore della Società Corale „Lutnia“ di Varsavia nel 1866, autore di molte belle canzoni per voce sola, nonché e soprattutto di duetti, terzetti e quartetti vocali, eseguiti da tutte le società corali polacche e diventati popolarissimi. Delle sue composizioni strumentali merita un'attenzione particolare, per la bella linea melodica e per la nobiltà dello stile, la Sonata per pianoforte e violino in Mi minore op. 21.

STANISLAO NIEWIADOMSKI (nato presso Leopoli nel 1859 e morto nel 1936) studiò a Leopoli con Mikuli e con Witte, a Vienna con Krenn, a Lipsia con Jadassohn. Prima della guerra lavorava a Leopoli come direttore dell'opera, critico musicale e professore del Conservatorio; nel 1919 si trasferì nella capitale, dove presto conquistò stima generale quale professore del Conservatorio e critico musicale. Non ottenne notevoli successi come scrittore di sinfonie e di composizioni per pianoforte; ebbe invece la più larga fama e popolarità in quanto autore di bellissime canzoni, in cui fu successore diretto di Moniuszko. Queste sue composizioni, senza esser rivestite di raffinate armonie moderne, sono contrassegnate dalla nobiltà ed omogeneità dello stile, dalla ricca invenzione melodica, dalla grazia e semplicità,

dalla sincerità del sentimento e dallo schietto spirito nazionale. Le stesse qualità caratterizzano le sue opere corali.

ROMANO STATKOWSKI, nato a Szczypiora presso Kalisz nel 1859 e morto nel 1925, allievo di Ladislao Zeleński, fu autore di molte composizioni per pianoforte, di canzoni per voce sola e per coro, di quartetti per strumenti a corda, d'una Fantasia e d'una Sinfonia per orchestra, nonché di due opere liriche: „Filenis“, premiata al concorso internazionale di Londra nel 1903, e „Maria“, premiata e rappresentata a Varsavia nel 1905. Il periodo più fertile era stato per lo Statkowski quello tra il 1890 ed il 1910, poi la sua opera creatrice era ostacolata dall'attività pedagogica. Nello stile fu un epigone di romanticismo, soggetto alle influenze di Schumann e di Brahms, di Wagner e di compositori russi; le sue composizioni si distinguono per purezza e nobiltà della forma e per sincerità del sentimento. Per molti anni professore del Conservatorio di Varsavia, lo Statkowski fu apprezzatissimo ed amatissimo dagli allievi.

MIECISLAO SOLTYS, nato a Leopoli nel 1863 ed ivi morto nel 1929, benemerito direttore della Società Musicale e del Conservatorio nella sua città nativa, contribuì come pochi al sollevamento della cultura musicale del pubblico leopolitano. Allievo di Carlo Mikuli a Leopoli, di Krenn a Vienna e di Saint-Saëns a Parigi, scrisse diverse composizioni per pianoforte, per organo e per canto, ma anzitutto fu operista. Debuttò sul campo lirico con l'oratorio: „Voti di Giovanni Casimiro“, che fu presto seguito da un altro: „La Regina della Corona Polacca“; poi vennero le opere: „La Repubblica Babiniana“, rappresentata a Leopoli nel 1905, „Maria — una Storia d'Ucraina“ (Leopoli 1910) ed altre. Seguendo dapprima le orme di Rossini, di Mozart e di Moniuszko, dopo la guerra il Soltys seppe cambiare completamente lo stile: con una duttilità davvero sorprendente alla sua età, il compositore riuscì ad impadronirsi dei nuovi mezzi della melodica, dell'armonia e della forma, diventando assolutamente moderno nelle sue nuove opere: „Il Lago dell'Anima“, „La Non-Divina“ ed il „Principe Radziwiłł — Caro Mio“, nonché nel suo ultimo oratorio: „Ver Sacrum“ (v. Zdzisław Jachimecki: „Muzyka Polska“, nell'opera collettiva: „Polska, jej dzieje i kultura“, vol. III, Varsavia 1930, p. 927).

ENRICO MELCER, nato a Kalisz nel 1869 e morto a Varsavia nel 1928, allievo di Leszetycki in pianoforte e di Noskowski in composizione, riportò il suo primo successo, conquistando il premio al concorso internazionale „Antonio Rubinstein“ nel 1895 col suo Concerto per pianoforte in Mi minore. Anche il secondo Concerto per pianoforte del Melcer, quello in Do minore, ebbe il premio internazionale al concorso „Ignazio Paderewski“ a Lipsia nel 1898. Valente pianista ed ottimo professore del pianoforte, il Melcer aveva insegnato a Leopoli, a Vienna ed a Varsavia. Scrisse pure molte composizioni originali e trascrizioni per lo strumento preferito. Fu inoltre autore di canzoni per voce sola, altamente apprezzate per originale armonia e per squisita linea melodica. Per la scena lirica il Melcer compose l'opera „Maria“ (su libretto desunto dal celebre poema di Antonio Młczyński, tanto diletto ai compositori polacchi), rappresentata con successo a Varsavia nel 1904, nonché la musica per il dramma di Wyspiański: „Protesilao e Laodamia“. Alle migliori opere del Melcer la critica annovera la Sonata per violino e pianoforte in Sol. Direttore d'orchestra e direttore del Conservatorio di Varsavia, Enrico Melcer contribuì in notevole grado

al sollevamento della cultura musicale della capitale e del tutto il paese.

Uno tra i musicisti più benemeriti su questo campo era stato pure EMILIO MŁYNARSKI, nato nel 1870 e morto nel 1935. Allievo di Auer a Pietroburgo, suscitò belle speranze come virtuoso di violino, in seguito però scelse la carriera del direttore d'orchestra. Era stato a vicenda: direttore della Filarmonica di Varsavia, direttore del Conservatorio nella stessa città, direttore di concerti sinfonici e di oratori a Glasgow, poi di ritorno nel paese, divenne direttore dell'Opera di Varsavia. Nel 1929 partì per America, chiamato al posto del direttore del Curtis Institute of Music a Filadelfia. Due anni dopo una grave malattia tronca la sua attività e lo costringe a ritornare in patria. Il Młynarski riportò il suo primo grande successo come compositore, conquistando il premio „Ignazio Paderewski“ a Lipsia nel 1898 con il suo Concerto per violino in Do minore, classico nel carattere e brillantissimo negli effetti tecnici; le stesse qualità anche in grado maggiore possiede il secondo Concerto per violino op. 16. Oltre a piccoli pezzi per pianoforte e per violino ed una quantità di canzoni, tra cui alcune molto riuscite e diventate popolarissime, il Młynarski scrisse una Sinfonia per orchestra in Fa, basata su temi nazionali, rivestiti di raffinate armonie e di ricca strumentazione. Dopo la guerra il Młynarski dette alle scene la sua unica opera lirica: „Notte d'estate“ (1927), non ricca d'invenzione melodica, ma distinta per curatezza della forma e per squisitezza della veste strumentale.

TADDEO JOTEYKO, nato nel 1872 e morto nel 1932, prima della guerra aveva composto alcune canzoni, 24 preludi per pianoforte, qualche composizione per orchestra, nonché due opere liriche: „Il Pescatore“ e „Il Musicante“; la critica non vi trovò né pregi particolari né belle promesse per l'avvenire. Dopo la guerra ottenne invece maggior successo con il suo poema per orchestra: „Quadri Marini“, con alcuni pezzi per pianoforte, con il Quartetto per strumenti a corda, ed anzitutto con l'opera lirica: „Sigismondo Augusto“ (1925), alla quale si riconobbe se non l'originalità dell'inventiva strettamente musicale, certo il senso della scena, l'intima connessione tra la musica ed il testo, l'eccellente costruzione ed il buon uso fatto dei progressi della tecnica. La seguente opera, „Edvige“ (1928), dimostra le stesse qualità ed i stessi difetti. L'ultima opera del musicista, il „Kiliński“, non era ancora rappresentata. Il Joteyko godeva di massima stima come pedagogo e direttore d'orchestra.

Tra i musicisti viventi della stessa generazione, che non hanno cessato di creare, valendosi pure dei nuovi mezzi, forniti dalla musica moderna, citeremo anzitutto FELICIANO SZOPSKI, nato nel 1865. Valente professore del pianoforte e della teoria a Cracovia, poi a Varsavia, eccellente critico e scrittore musicale, lo Szopski debuttò come compositore con canzoni, dapprima piuttosto conservative nello stile; ma non a mano però le sue liriche, tanto quelle originali, quanto le trascrizioni dei canti popolari, rivelano sempre maggior padronanza delle nuove armonie, maggior coerenza al testo, maggior finezza ed espressività. Le sue ultime canzoni sono anche le più belle (specie la „Lednica“ per tre voci). Oltre alle canzoni per voce sola e per coro, in qual genere lo Szopski è tra i migliori compositori polacchi, il musicista scrisse pure un'opera lirica: „I Gigli“ (1912, rappresentata a Varsavia nel 1916), in cui seguì le orme di Wagner, ottenendo grande espressività drammati-

ca e sfoggiando ricca colorazione orchestrale. Alcuni frammenti dell'opera, avendo un valore autonomo, sono spesso eseguiti ai concerti, ed hanno acquistato una notevole popolarità.

Ai musicisti polacchi più benemeriti tanto come compositore, quanto come musicologo, editore e scrittore musicale ed anzitutto come organizzatore della vita musicale nel paese, nonché propagatore della musica polacca all'estero, appartiene indubbiamente ENRICO OPIEŃSKI. Nato a Cracovia nel 1870, studiò con Ladislao Żeleński nella sua città nativa, poi con Urban a Berlino, con Vincent D'Indy a Parigi, con Stojowski e Paderewski, con Nikisch e Riemann. Oltre alle canzoni per voce sola, eleganti nella forma, simili nello stile alle moderne liriche francesi, l'Opieński compose una Cantata per coro ed orchestra: „Veni Creator“, su testo di Wyspiański, due bei poemi sinfonici: „Lilla Veneda“ e „Sigismondo Augusto e Barbara“, quest'ultimo premiato al concorso della Filarmonica di Varsavia nel 1912, ambedue risentiti gli influssi di Wagner e di Riccardo Strauss ed imponenti per la dovizia della sonorità orchestrale. Dopo la guerra Enrico Opieński diede alle scene due opere liriche: „Maria“ (1924), anch'essa sul poema di Malczewski, e „Jacopo il Liutaio“ (1927), ottenendo notevole successo dal pubblico ed riconoscimento da parte della critica. Lavorando anche sul terreno straniero, in Svizzera, l'Opieński vi aveva formato un insieme vocale, composto di sedici eccellenti cantori: „Motet et Madrigal“, specializzato nell'esecuzione della musica antica, uno tra i migliori del genere. A Poznań aveva organizzato il Conservatorio, di cui è stato il primo direttore. Enrico Opieński è pure autore di pregevoli studi musicologici, di varie monografie sulla musica polacca e straniera, nonché della monumentale opera: „La Musique Polonaise“, pubblicata nel 1918 a Parigi.

VITOLDO MALISZEWSKI, nato nel 1872, allievo di Glazunow, passò gran parte della vita in Russia, il che lasciò un'impronta durevole sulla sua musica. Le sue tre Sinfonie, pregevoli per la nobiltà della linea melodica e per curatezza della forma, sembrano esser scritte da un compositore russo della scuola di Glazunow o di Rimskij-Korsakow. Oltre alle sinfonie, il Maliszewski scrisse pure una quantità di composizioni da camera, distinte per la nobiltà dello stile. Stabilitosi in paese nel 1922, compose la quarta Sinfonia, dedicata „Alla Patria Rinata e Ritrovata“, ma nel carattere simile a quelle del periodo russo; poi si rivolse al teatro lirico, dando alle scene l'opera-ballo „La Sirena“ e il „Boruta“, applicandovi i mezzi della nuova tecnica musicale ed attingendo dalle fonti del folklor polacco, il che diede finalmente alla sua musica la tanto desiderata impronta nazionale. Opere pregevolissime ha creato il Maliszewski nella musica religiosa: la Messa di Requiem, dalla commovente semplicità, e la monumentale „Missa Pontificalis“, una tra le sue ultime e migliori composizioni, imponente per la salda costruzione formale, per la concisione dei temi, per l'espressività dei ritmi. Il Maliszewski, direttore e professore del Conservatorio di Odessa prima della guerra, svolge anche in Polonia un'animata attività pedagogica.

EUGENIO MORAWSKI, attuale Rettore del Conservatorio di Varsavia, nacque nella capitale polacca nel 1876, vi studiò con Sigismondo Noskowski, poi si stabilì a Parigi, dove compose una serie di interessanti poemi sinfonici: „Don Chisciotte“, „Vae Victis“, „Fleurs du Mal“, „Nevermore“, „Ulalume“, facendo sue le idee di Berlioz e di Liszt sulla musica

di programma, risentendo pure influssi di Riccardo Strauss, nonché quelli della nuova scuola francese. Le composizioni del Morawski, alquanto fosche nelle tinte (l'autore preferito del musicista, come fonte di programmi per i suoi poemi sinfonici, è Edgar Allan Poe), rivelano un forte temperamento musicale e notevole espressività. Lo stesso carattere, triste, quasi cupo, portano i suoi canti religiosi, interessanti per la linea melodica e per le dissonanze nell'armonia. Ritornato in patria nel 1930, il Morawski fece rappresentare all'opera di Varsavia nell'anno seguente il suo balletto „La Ninfa di Swież” (con cui ottenne il Premio dello Stato nel 1933), irresistibile per la sua travolgente ed espressiva dinamica, abbagliante per la dovizia della sonorità. Diverso carattere porta l'altro balletto del Morawski, „L'Amore”, tutto pervaso di toni mistici.

FELICE NOWOWIEJSKI, nato in Warmia nel 1876, studiò a Berlino, specializzandosi come virtuoso d'organo e direttore d'orchestra. Scrisse molte canzoni per voce sola e per coro, composizioni per organo (le Sinfonie, che l'autore stesso ritiene fra le sue opere migliori, chiamandole il suo „testamento musicale”), e per orchestra, tra quali due Sinfonie; quattro oratori: „Quo Vadis” (1907), eseguito in tutto il mondo, „Il Ritrovamento della Santa Croce”, „Beatum Scelus” e „La Visione di Santa Caterina”, nonché alcune opere liriche: „La Bussola”, rifatta per le scene polacche sotto il titolo: „La Leggenda del Baltico” (Poznań 1924), „La Campana di Sigismondo”, „Lo Spirito di Montagna”, l'opera buffa: „Kaszuby”, il balletto „Tatra”, non ancora rappresentate. La critica, pur riconoscendo al Nowowiejski la facile vena melodica e buona pratica nell'applicazione dei mezzi tecnici, gli rimproverava la scarsa nobiltà dello stile, poca raffinatezza, talvolta anche brutalità della sua orchestrazione. Però, nelle sue ultime composizioni: il poema sinfonico „Beatrice”, le „Mazurche” per pianoforte, nei cicli di liriche su testi di Iwaszkiewicz e di Jasnorzewska, il Nowowiejski, forse un po' sotto l'influenza della nuova musica francese, si è fatto molto più raffinato, più audace negli effetti coloristici ed ha dimostrato larghe possibilità di ulteriore sviluppo. Il musicista è pure ottimo virtuoso dell'organo. Nel 1935 il Nowowiejski ottenne il Premio di Stato per la Musica.

III.

La morte prematura ha troncato il 29 Marzo 1937, in piena attività artistica, la ancor giovane vita di CARLO SZYMANOWSKI, unanimemente riconosciuto il più grande musicista polacco dopo Federico Chopin ed indubbiamente uno tra i più insigni compositori dell'Europa odierna. Nato nel 1883 a Tymoszkówka in Ucraina, in una famiglia colta e musicale, dimostrò fin dalla prima giovinezza pronunziate disposizioni per la musica. Nel 1901 il giovane diciottenne, ancora autodidatta, scrive le sue prime composizioni (pubblicate nel 1906): i „Preludi” op. 1, stupendi per la ricchezza delle idee musicali, incantevoli per la suggestiva nobiltà, benché non ancora completamente originali: l'influenza di Chopin e più ancora di Skriabin vi sono tuttavia evidenti. Lo stesso discorso delle sue prime Canzoni, op. 2, risententi pure gli influssi di Riccardo Wagner. Studiando a Varsavia dal 1902 con Zawirski, poi con Sigismondo Noskowski, lo Szymanowski non cessa di comporre, non seguendo precisamente la linea indicatagli dai maestri e conquistando nondimeno un premio dopo l'altro, tra nazionali e stranieri: così nel 1909 ottiene il primo premio al Concorso Internazionale a Berlino con il

suo Preludio e Fuga, nell'anno seguente il premio al Concorso a Leopoli, bandito per celebrare il centenario della nascita di Federico Chopin, con la sua Sonata in Do minore op. 8. Al primo periodo dell'opera creativa dello Szymanowski appartengono ancora altre composizioni per pianoforte: Variazioni op. 3, Studi op. 4, altre Variazioni in Si minore op. 10 e la „Fantasia” op. 15; la Sonata per pianoforte e violino op. 9, qualche ciclo di canzoni, sempre purissime nella linea, nobili nello stile e raffinatissime nelle armonie, nonché le prime composizioni per orchestra: l'Ouverture di Concerto op. 12 e la prima Sinfonia in Fa minore. In queste due ultime opere il giovane compositore è ancora soggetto all'influsso di Riccardo Strauss e di Max Reger (la complicata polifonia). La seconda Sinfonia però, quella in Si bemolle, op. 19, sebbene nel tempo poco distante dalla prima, dimostra la completa liberazione dalle troppo forti influenze, una meravigliosa padronanza dei moderni mezzi orchestrali, una costruzione salda, logica e trasparente: sono belle anzitutto le variazioni, con ritmi antichi di gavotta e sarabanda, pur tanto moderni nello spirito, e la potente Fuga finale. Seguono nuovi e bellissimi cicli di liriche, tra cui vanno rilevati per suggestività del loro carattere orientale e per raffinatezza delle armonie „I Canti di Hafis” op. 24; la magistrale seconda Sonata per pianoforte in La op. 21, e la Romanza per violino in Re op. 25, ritenuta dalla critica un capolavoro del genere „per la sublime poesia dell'espressione, per la perfezione della forma, per l'ideale armonia tra la gradazione della passionalità della musica e lo sfruttamento virtuosistico del violino e del pianoforte” (Zdz. Jachimecki l. c. p. 919). Le prime prove teatrali: la musica per una scena del „Protesilao e Laodamia” di Wyspiański, e l'opera in un atto: „Hagith” su libretto tedesco di F. Dörmann (1912), che rassomiglia un po' nello stile alla „Salomè” ed alla „Elettra” di Riccardo Strauss, ma è più di esse fusa, più armonica e raffinata, chiudono il periodo dell'attività creativa dello Szymanowski fino allo scoppio della grande guerra, avendo conquistato al loro autore — insieme alle opere precedenti — il primato incontrastato tra i musicisti polacchi ed un posto d'onore tra i compositori europei.

Se tale era la posizione di Carlo Szymanowski appena trentenne, nel dopoguerra l'arte sua sale le vette da pochi finora raggiunte. Il musicista dimostra ora una spiccata predilezione per la forma di cantata, componendo la suggestiva „Demeter” e la terza Sinfonia op. 27, per orchestra, coro misto e tenore solo, intitolata: „Il Canto della Notte”, su testo di un poeta orientale, opera possente per forza d'espressione, per maestria nelle difficili combinazioni polifoniche, per la padronanza della massa orchestrale. Allo stesso genere orchestrale-corale, ma dal carattere strettamente religioso, appartiene la sublime „Stabat Mater” op. 53, per soli, coro e orchestra (1926), un'opera, che (dice Jachimecki l. c. p. 932) „suscitò in tutto il mondo un'ammirazione incondizionata per la profondità del suo patos, per la sua ardente estasi e per l'originalità dei mezzi adoperati, evocando, per esser apprezzata nella giusta scala, i nomi di Palestrina, di Orlando Di Lasso e di Josquin Des Prés”. Ugualmente bella, sebbene più modesta di dimensioni, è l'altra opera dello Szymanowski dal carattere religioso: il monolitico inno „Veni Creator”, su testo di Stanisław Wyspiański, per soprano, coro misto ed orchestra. Questa composizione, che ascende le più alte vette dell'ispirazione, è caratterizzata dalla semplice linea melodica, dallo stile volutamente arcaico delle armonie, unite però alla strumentazione modernissima. Allo

stesso periodo appartiene ancora la seconda opera lirica dello Szymanowski, il „Re Ruggiero“ (rappresentato per la prima volta all'Opera di Varsavia nel 1926), su libretto dell'eminente poeta Jarosław Iwaszkiewicz. Il poema dell'opera, nato dalla contemplazione del paesaggio siciliano e dei monumenti dell'arte bizantina, ricorda in un certo modo le „Bacche“ di Euripide, in quanto l'atto terzo del libretto, come l'epilogo del dramma greco, è un inno trionfale all'onore del dio Dioniso, la cui potenza è inespugnabile ed insuperabile. La musica dello Szymanowski, strettamente legata al testo, rivela, come sempre, la ricchezza dell'invenzione, la nobiltà dello stile, l'abbagliante colorazione orchestrale, la sublime ispirazione, soprattutto nel finale. Il suggestivo carattere della Sicilia antica dipinge il ciclo di composizioni per violino, intitolato: „Miti“, op. 30 e composto di tre brani: „Fontana dell'Aretusa“, „Narciso“, „Pan e Driadi“, incomparabili per bellezza e per eleganza, assunti nel repertorio da tutti i migliori violinisti moderni. In verità pochi tra i compositori d'oggi sanno scrivere per violino come lo Szymanowski; lo prova pure il suo Concerto con accompagnamento d'orchestra ed altri pezzi minori, nonché il suo Quartetto op. 37 per strumenti a corda, entrato nel repertorio del celebre „Quartetto di Vienna“ ed ammirato al Festival Internazionale della Musica Moderna a Venezia nel 1925. Simile carattere ai „Miti“ portano le „Metope“ per pianoforte, le quali, insieme alle „Maschere“ op. 34 e alla „Terza Sonata“ segnano una nuova tappa nelle composizioni di Carlo Szymanowski per questo strumento. Citeremo ancora i nuovi cicli di canzoni, scritti su testi di Rabindranath Tagore, nonché su quelli di poeti polacchi, Tuwim e Iwaszkiewicz, con le quali il grande musicista, secondo l'unanime riconoscimento della critica, ha superato tutto, che è stato finora creato nel campo della canzone polacca, il che non è dir poco.

Entrato in contatto con la musica dei montanari di Podhale in Tatra, (una traccia fuggevole se ne poteva avvertire nelle giovanili Variazioni op. 3), lo Szymanowski ne subisce l'influenza, che incomincia una nuova fase della sua opera creativa. Componendo le sue 20 Mazurche (1925), lo Szymanowski, lontano dall'attingere dalle fonti popolaristiche delle melodie già pronte e dal rivestirle di più o meno raffinate armonie, s'ispira invece all'originale e primitiva linea melodica, basata su un'antica scala (affine a quella lidica) e l'unisce ai ritmi tradizionali della mazurca, fondendo in tal modo gli elementi musicali del Sud polacco con quelli del Nord; ne è nata la più felice sintesi della musica nazionale, l'espressione stessa della razza (v. Adolfo Chybiński, „Le Mazurche di Carlo Szymanowski“, „Muzyka“, 1925, I, p. 15). Lo stesso spirito, espresso nelle proporzioni più grandiose, troviamo nel bellissimo balletto „Harnasie“, rappresentato nel 1936 a Parigi con successo veramente straordinario, abbagliante per la sua travolgente dina-

mica, stupendo per la freschezza dell'ispirazione, imponente per la bravura tecnica. Simile carattere porta pure la quarta Sinfonia dello Szymanowski, la cosiddetta „Sinfonia Concertante“ op. 60 (1932), opera nata da una sincera ispirazione, saldamente costruita e perfettamente omogenea, sebbene composta di tre tempi completamente diversi nel carattere: il primo tempo ha un'epica larghezza nella sua linea melodica, quello secondo è un notturno elegiaco dal commovente lirismo, il tempo terzo è un'indivisa danza dai ritmi schiettamente popolari. Questa bellissima composizione, eseguita dapprima dall'autore stesso, è stata ora assunta nel repertorio da altri pianisti e diventa popolare non solo in Polonia, ma pure all'estero. Ispirandosi alle fonti inesauribili del folklor natio, lo Szymanowski ha composto ancora un ciclo di canzoni dei „Kurpie“, eseguite volentieri dagli artisti polacchi tanto nella loro forma originale, cioè per voce sola, quanto nella trascrizione per violino. Per questo suo favorito strumento il compositore ha scritto nel 1934 il suo Secondo Concerto, distinto, come sempre, dalla gagliarda invenzione, dalla fattura leggera e trasparente, dalla tecnica veramente magistrale.

La freschezza dell'ispirazione e la ricca inventiva delle ultime composizioni del grande musicista scomparso provano con lampante chiarezza, che Carlo Szymanowski al momento della morte si trovava all'apogeo della sua forza creativa. Ponendosi dinanzi le più severe esigenze, tendendo a raggiungere le più alte mete, lo Szymanowski „non ha mai abbassato il volo, non ha mai abbandonato gli alti ideali del progresso con cui la sua opera è organicamente fusa, non si è mai lasciato sedurre dai miraggi d'un successo effimero“ (M. Gliński nel volume collettivo „Muzyka Współczesna“, Varsavia 1926, p. 30). Non era perciò un compositore facile; però il pubblico veramente colto e musicale non poteva sottrarsi alla sublime poesia delle sue cantate, al fascino raffinato delle sue canzoni, all'armoniosa eleganza delle incantevoli composizioni per pianoforte e violino, nè soprattutto al travolgente ed impetuoso ritmo delle opere dal carattere folkloristico. Riconosciuto unanimemente da tutti i musicisti polacchi come il più grande tra loro, insignito dal Primo Premio dello Stato e da altri alti onori, lo Szymanowski stava ora acquistando la più bella popolarità presso il pubblico polacco e straniero. „Lo Szymanowski“, diceva la Dot. sa Łobaczewska nel 1934 nel suo articolo sulla „Genesi dello stile di Carlo Szymanowski“, scritto per festeggiare il cinquantesimo compleanno del musicista, „ha doppiamente meritato il titolo del compositore polacco nazionale: perchè ha creato quasi dal nulla le basi tecniche della musica polacca moderna e perchè ha penetrato fino al fondo lo spirito della sua razza, dandogli nella sua musica l'espressione sublime e definitiva“.

Gabriella Pianko

(continua)

LA FORTUNA DI PIRANDELLO IN POLONIA

Il 5 maggio dell'anno 1923. segna l'ingresso trionfale di Luigi Pirandello sulle scene polacche!

Cracovia, l'antica capitale della Polonia, rivelò al pubblico polacco l'eminente scrittore italiano. Il direttore di allora del teatro municipale di Cracovia, Teofilo Trzciński, molto versato nel teatro europeo, rivela Pirandello all'intelligente e molto esigente pubblico di Cracovia. Dopo i successi di Pirandello a Parigi, a Londra ed altrove comincia da Cracovia una vera ed irresistibile marcia trionfale della creazione teatrale pirandelliana lungo tutta la Polonia, con i „Sei personaggi in cerca d'autore“. Già nell'autunno dello stesso anno, Arnaldo Szyfman, il noto direttore del Teatro „Mały“ di Varsavia, comprende nel repertorio la commedia pirandelliana, affidandone la messa in scena al giovane e già valoroso regista, Alessandro Węgieńko.

Per più di quaranta sere consecutive una folla entusiasta gremiva il grazioso teatro, ed ogni rappresentazione destava vivi commenti e grande interesse. Le potenti e tragiche scene dei personaggi, che portano in se il cupo dramma, diventano vivi, sul palcoscenico, in quanto i personaggi pirandelliani non recitano, ma vivono. È la vera vita e la vera tragedia, che afferra il cuore dello spettatore, annoiato del giuoco delle parti nella vita e sul palcoscenico. Con maestria straordinaria gli attori di Varsavia riuscirono, sotto la energica battuta del regista Węgieńko, ad approfondire l'anima di quei personaggi, i quali

i personaggi dei suoi drammi domandando di essere portati sulla scena dall'autore, il quale, d'altra parte, come si sa in un avviso sulla porta del proprio domicilio, annunzia di aver „sospeso le udienze a tutti i personaggi, uomini, donne, d'ogni professione, che hanno fatto domanda e presentato titoli per essere ammessi in qualche romanzo o novella“.



Junosza Stępowski — Enrico IV — Teatro Polski.



Leokadia Pancewicz Leszczyńska nella parte di Silia — Teatro Mały.

dopo aver finito la loro parte scompaiono. Rimane solo la Figliastrea, la quale sola dall'arte passa alla vita.

Queste scene non sono soltanto un dramma, ma soprattutto una critica d'arte ed una specie d'introspezione dell'autore nella propria creazione. Il Pirandello rivela i misteri e i segreti della propria fantasia alla quale si presentano come ad un direttore di scena,

La realizzazione scenica di Varsavia riuscì una meraviglia. I personaggi con il Padre — rappresentati da Stanisław Stanisławski — a capo furono interpretati in un modo così vivo, così vero e così artistico, che nessuno degli spettatori potrà dimenticarli.

Il compianto critico del „Kurier Warszawski“, Władysław Rabski, meravigliato dell'atteggiamento e dell'entusiasmo del pubblico scriveva:

„E quel pubblico, che di solito è ammiratore delle commedie di Bernstein e di Caillavet, è rimasto affascinato del teatro pirandelliano, di quei „Sei personaggi“, i quali dicono: „Siamo sei personaggi scenici, sei personaggi di un dramma non scritto, siamo nati nella testa dell'autore...“

...Lasciando il teatro, continuava Rabski la sua interessantissima analisi — si ha l'impressione di una rivelazione. Il realismo ed il misticismo hanno stretto un legame segreto e tutto viene illuminato dall'umorismo dell'autore. Buona la messa in scena, molto difficile a realizzarsi, in quanto si trattava di unire il mondo reale a quello irreale. E questo è appunto il grande merito del regista, Alessandro Węgieńko“.

Taddeo Boy-Zeleński, il noto scrittore e critico,

ebbe a scrivere che la commedia conduce con una lanterna cieca nei cantucci stranissimi dell'anima umana, rischiando per un attimo il suo interno. ...Il dramma di sei personaggi è per Pirandello solo un pretesto per dimostrare in modo sottile — l'impenetrabile problema della realtà e dell'illusione. Ma nello stesso tempo — e proprio in questo sta il più grande valore della sua opera — il suo dramma vive e ci permette di essere testimoni del tragico mistero della vita".

Un altro noto critico, Jan Lorentowicz, scriveva: „I Sei personaggi..." essendo un lavoro teatrale nel più vasto senso della parola, è nello stesso tempo uno dei più intelligenti motivi teatrali per una delle più interessanti discussioni sull'argomento della creazione... Pirandello porta un nuovo orientamento nel problema del teatro e delle sue possibilità... Un respiro di misteriosa creazione, di cui circonda molte scene, ha un fascino inesprimibile."

Kornel Makuszyński, il noto scrittore e poeta, per un certo periodo critico teatrale, scrisse sulla „Rzeczpospolita": „Questa fu la realtà! E questa l'illusione! Che cosa fu la realtà e che cosa l'illusione?"

Per il poeta e i suoi personaggi la loro illusione sarà sempre la realtà, per il direttore di teatro sarà l'illusione.

La durabilità è una illusione?

Dell'uomo, del creatore o della sua creazione?"

„Con vera gioia — continua il Makuszyński la sua critica — abbiamo ieri sera ascoltato questa opera straordinaria e con commozione abbiamo ascoltato l'inno alla forza creatrice."

E cosa si dice dell'interpretazione della commedia?

Lo stesso Makuszyński pretende che, probabilmente, in nessun posto del mondo è stata questa commedia recitata più profondamente e con più verità. Stan. Stanisławski ha compiuto un'opera magnifica di un grande artista. Sew. Broniszówna seppe in modo commovente esprimere il profondo dolore.



„Così è se vi pare" — nel mezzo il regista - attore Sigismondo Nowakowski nella parte di Landisi — Teatro Mały 1936.

„I Sei personaggi in cerca d'autore „nella traduzione polacca di L. Komierowski possono vantare una bella fortuna in tutta la Polonia.

La commedia fu recitata con discreto successo pure a Łódź, a Lwów, a Lublin ed a Poznań, destando dappertutto interesse e grande stime per l'autore fino ad allora sconosciuto.

Il successo pirandelliano che seguì a quello dei

„Sei personaggi" fu „Enrico IV.", rappresentato nella traduzione di Zofia Norblin-Chrzanowska in quasi tutte le città di Polonia. Questo capolavoro pirandelliano, scritto immediatamente dopo i „Sei personaggi" in sole due settimane, vide la ribalta per la prima volta al „Teatro Polski" di Varsavia, diretto da 24. anni da Arnaldo Szyfman. Protagonista



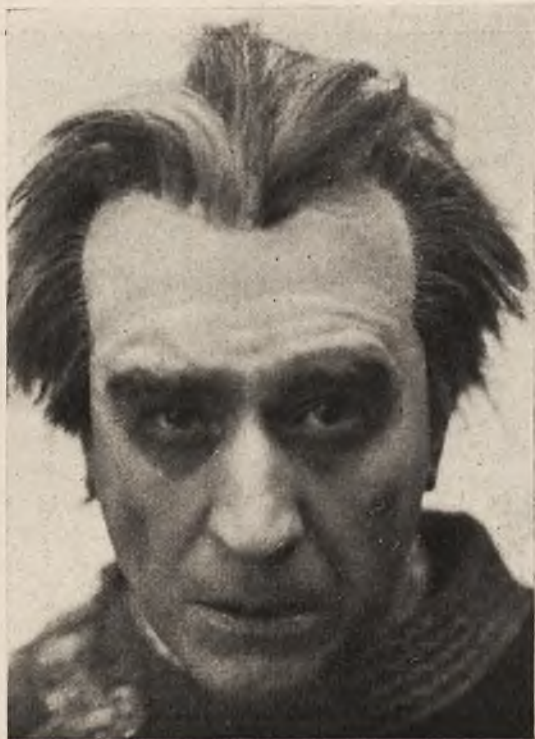
„Enrico IV" — Junosza Stępowski — Teatro Mały 1934

fu il famoso attore, Casimiro Junosza Stępowski, per il quale l'interpretazione della parte di Enrico IV è un vero e ben meritato trionfo personale, in quanto la parte suddetta, fu il primo ruolo drammatico nella creazione artistica di questo artista straordinario, che si era dedicato alla leggera commedia francese. Oltre che a Varsavia, l'Enrico IV fu rappresentato a Łódź, a Lwów, a Poznań, ed a Cracovia diverse volte e con diversi interpreti nella parte del protagonista, cioè con lo stesso Junosza Stępowski, con Adalberto Brydziński, un altro valoroso attore polacco, e col compianto Alessandro Moissi, il quale in occasione di alcune sue recite straordinarie in tedesco nel teatro municipale di Cracovia, si presentò al pubblico polacco nelle vesti del pazzo Enrico IV, ottenendo pure un successo straordinario. Dall'anno 1924, in cui Enrico IV venne sulla scena di Varsavia, la commedia fu ripresa e presentata sotto nuova veste al „Teatro Nowy" di Varsavia nel 1934, dopo che a Pirandello fu assegnato il premio Nobel.

Junosza Stępowski, l'ingegnoso interprete della parte di Enrico fece veramente del personaggio pirandelliano una propria creatura soggiogando il pubblico, il quale accolse l'opera e l'interprete con entusiasmo incontenibile.

„L'impressione dello spettatore è profonda" — scriveva il Boy Zelenki sul „Kurier Poranny" — questo mistero, che si muove, questo cadavere vivente, il quale allontana la maschera per metterla di nuovo, la tragicità del tempo, fermato quasi nella sua corsa, tutto quanto — ha una propria e forte espressione scenica."

Anche altri valutarono l'Enrico IV. un capolavoro di uno slancio mondiale paragonandolo all'Amleto di Shakespeare. Tutti i critici furono unanimi nel rilevare l'interpretazione di Junosza Stępowski e la buona, realistica messa in scena dovuta ad Alessandro Węgierko.



Brydziński a Cracovia — Enrico IV.

Władysław Zawistowski, il critico d'allora del „Kurier Polski“ scriveva:

„È questa un'opera che congiunge l'eterno argomento drammatico con la forma dell'uomo contemporaneo. Porta sul palcoscenico grandi problemi e li risolve secondo le esigenze dell'arte moderna. È un'opera di una forza potente e suggestiva, si potrebbe dire quasi una consolazione per tutti coloro, i quali hanno avuto fiducia nell'avvenire, nella grandezza e vitalità dell'arte teatrale.“

La ripresa dell'Enrico IV. sul suggestivo palcoscenico del „Teatro Nowy“ stava a significare, come viva ed attraente fosse questa opera teatrale di Pirandello. La messa in scena, affidata al giovanissimo e molto intelligente regista, Zbigniew Ziemiński, sottolineò il carattere fantastico e suggestivo del dramma. E lo stesso Junosza Stępowski, il quale dopo dieci anni riprese la sua parte, l'interpretò diversamente in tutti i più minuziosi particolari. Diversi pure gli scenari ed i costumi!

„Chi vuol ammirare — scriveva il Boy Zeleński sul „Kurier Poranny“ — i vertici dell'arte teatrale, vada a vedere l'„Enrico IV.“ con Junosza Stępowski!“

Il Grzymała-Siedlecki, sul „Kurier Warszawski“ analizzando la messa in scena dell'Enrico IV sottolineava in modo speciale la creazione artistica dello Stępowski: „Oggi egli recita ancora più magnificamente la parte del pazzo, il quale simula il pazzo. Un'interpretazione quindi in grande stile. Il resto bene ed il coro delle comparse, che parlano nella commedia, perchè il testo della commedia non diventi un monologo. La rappresentazione della commedia sul palcoscenico del Teatro camerale come il „Teatro No-

wy“, dette all'opera nuovo tono ed effetti più sottili, ciò che in un grande teatro diventa rumoroso.“

Il prof. Łempicki sul „Kurier Polski“ dice: „L'Enrico IV.“ tiene lo spettatore in attenzione tutta la sera ed alternando ogni tanto il punto dell'interesse, crea una specie di illusione caleidoscopica, scoprendo oltre al giuoco dei colori, delle luci e delle ombre, un cupo abisso dell'infelice anima umana cambiata dall'amore in una specie di spettro, il quale, sotto la maschera della pazzia cerca rimedio per la propria anima addolorata.“

* * *

Cronologicamente segue al „Teatro Mały“ di Varsavia la commedia „Il Giuoco delle parti“ nella traduzione di Leon Chrzanowski e nella regia di Alessandro Węgierko.

L'azione del dramma si svolge tra la moglie, il marito e l'amante. Questo eterno, e quasi immortale argomento del triangolo è stato da Pirandello concepito in modo tutto diverso da quello solito. Il giuoco delle parti si compie solo alla fine della commedia. Il protagonista, Leone Gala, sostenuto meravigliosamente da Stanisław Stanisławski, resta nella sua parte. Battersi in duello in difesa della moglie divorziata non è nella sua parte. Si batta, cioè muoia lui, Guido!

I sentimenti possono morire, la logica no! — dice l'autore!

Silia Gala, vero demone di donna, trovò una eccezionale interprete nella brava attrice, Leokadia Pancewicz Leszczyńska.

E la critica come accolse questa commedia?

Generalmente questa commedia fu accolta con molto meno entusiasmo delle due opere precedenti.

Jan Lorentowicz sull'„Express Poranny“ dopo una analisi della commedia satirico — grottesca esprimeva il suo parere con le seguenti parole:



Sei personaggi in cerca d'autore — Teatro Mały 1923.

„Quello, che c'è nella commedia della viva passione umana, appartiene alla sfera negativa, cioè esprime il sentimento dell'odio immenso, che non si trasforma nemmeno una volta in uno stato di sofferenza, in un sentimento di perdono, in uno stato di comprensione delle sofferenze del cuore umano. ...L'unica gioia, che ci è stata data, sarebbe l'ottima dialettica d'un pensatore, il quale crea problemi, come se fossero un disco.“

„Questa commedia è scritta da un uomo, il quale

come il suo protagonista, ha superato la vita, si è liberato e dal punto di vista di un uomo libero guarda il suo giuoco „diceva Boy-Żeleński sulle colonne del „Kurier Poranny“. „Pirandello sa interessare, in-



Enrico IV — Teatro Nowy 1934.

quietare, meravigliare. In quel Siciliano si sente dopo la scintilla del paradosso il fuoco della passione.

...La messa in scena del Węgiek ha rilevato tutte le sfumature e tutti i pensieri segreti. L'interpretazione di Stanisławski è un capolavoro perchè tiene gli spettatori in attenzione per tutta la sera; la signora Pancewicz è una Silia ideale.

„Il Giuoco delle parti“ fu rappresentato pure a Cracovia, Łódź ed a Poznań.

La commedia „Cosi è se vi pare“, una delle più caratteristiche commedie del genere pirandelliano,

fu rappresentata nell'anno 1926 al „Teatro Mały“ di Varsavia, e pure a Poznań.

Questa parabola — come la chiama l'autore — che personifica uno dei problemi centrali della mentalità e della creazione artistica di Pirandello, divise il pubblico della capitale polacca, come pure i critici, in due campi opposti. Gli uni si esprimevano con entusiasmo, gli altri invece la criticavano aspramente.

La troppo realistica messa in scena, dovuta al bravo regista ed attore, Sigismondo Nowakowski, il quale attualmente è uno dei migliori scrittori polacchi, sottolineò in colori troppo forti certe stranezze della commedia, nella quale il limite tra la vita quotidiana e la pazzia è considerato dall'autore una cosa relativa.

Ottimi gli attori con B. Samborski e S. Broniszówna a capo!

Chi ha ragione nella commedia, il genere o la suocera? Ecco il problema, che interessava al massimo il pubblico nel momento in cui la tela cala dopo il terzo atto.

Uno dei critici osservò, che la sala alla prima durante gli intervalli ricordava una disputa in una scuola di filosofi. Si sentivano ogni tanto parole come queste: relativismo, prammatismo, scetticismo, poca fede nell'esistenza di una verità.

„Un senso di smarrimento delle sofferenze umane, tese al massimo, questa è l'unica verità della commedia „scriveva Jan Lorentowicz sull'„Express Poranny“; „Pirandello è un profondo pessimista. Si sa, che un uomo sofferente deve per forza essere immensamente solitario. Nessuno ha veramente accesso ad una anima malata. La sana realtà la colpisce e ferisce continuamente. La stupidità e l'infamia della gente fa a Pirandello paura per la sua enormità e brutalità. Il segreto del dolore è nascosto nell'uomo per l'eternità“.



Enrico IV — Teatro Narodowy.

E cosa ne diceva Kornel Makuszyński sulla „Warszawianka“?

„Pirandello ha scavato una finestra nel teatro ed ha in quel modo allargato l'orizzonte e la vista sull'uomo e i suoi affari. Nel teatro il quale stava morendo per mancanza di argomenti e per il marasma creato dalle piccole idee, ha trasfuso il suo sangue bollente, la passione, la propria furia ed il desiderio di approfondire i più intimi segreti dell'anima umana“.

E dell'interpretazione diceva:



Così è se vi pare — Teatro Mały.

„La signora Bronisz, che sostiene la parte della debole vecchia, uno straccio di donna, è cambiata non a conoscerla, così magnificamente, ed ha messo in rilievo tutto il grande dolore di quella poveretta, che commuove profondamente“.

„In modo simile è stata lodata l'interpretazione di B. Samborski, il quale nella difficile parte del Ponza dette un piccolo capolavoro dell'arte teatrale“.

* * *

E finalmente un discreto successo del „Teatro Nowy“ di Varsavia con „Il piacere dell'onestà“, nella traduzione di Bolesław Górczyński. Questa interessante commedia pirandelliana può vantare uno dei più vivi successi delle sue opere, perchè oltre a Varsavia vide le luci della ribalta a Cracovia, Łódź, Lwów e Poznań, destando dappertutto vivi commenti e discussioni.

Angelo Baldovino, interpretato molto bene a Varsavia da Wojciech Brydziński — fu un uomo cattivo, un uomo da nulla, un farabutto, ma trovatosi in una situazione improvvisa, si cambia totalmente e la possibilità della vittoria lo fa buono — diceva Karol Irzykowski in una sua critica sul „Robotnik“.

Il prof. Łempicki sul „Kurier Polski“ scriveva: „Pirandello sa creare delle situazioni paradossali, che hanno una loro propria dinamica... Pirandello è uno di quei autori drammatici, i quali sentono il teatro in modo più completo; egli scrive non solo per il teatro, ma dall'interno dell'anima del teatro“.

„Come pure in altre opere teatrali di Pirandello, c'è in questa commedia un tipo d'uomo molto intelligente, il quale nel suo cuore tormentato nasconde un profondo sentimento“... scrive il Boy Zeleński — „molte cose non sono espresse forse anche apposta, come tutto il passato di Baldovino, il genere della sua caduta, nella quale lo incontriamo. Poco accennata è pure la linea di Agata e l'evoluzione del suo carattere“.

Sarebbe ancora da menzionare „L'uomo, la bestia e la virtù“ nella traduzione di Zofia Jachimecka, una commedia la quale fu rappresentata una sola volta nel „Teatro Polski“ di Varsavia la notte di San Silvestro dell'anno 1923/4, per l'incomprensione del pubblico e della critica.

*

Infine bisogna rilevare che soltanto Cracovia ha commemorato Pirandello, dove il Teatro municipale, sotto la direzione di Carlo Frycz, ha portato sul suo palcoscenico „Ma non è una cosa seria“ nella traduzione di Zofia Jachimecka.

Il critico dell' „Ilustrowany Kurier Codzienny“ dopo una analisi dell'opera pirandelliana, in cui il tragico umorismo, tanto caratteristico per le opere di Pirandello, non desta il disperato pessimismo, c'informa dell'ottima messa in scena, dovuta al bravo regista ed attore Vittorio Biegański, il quale ha dimostrato una giusta comprensione dello stile pirandelliano e della sua potente indole dialettica.



Zofia Lindorfówna, W. Biegański, W. Brydziński — Il Piacere dell'onestà — Teatro Nowy.

Il tributo della Polonia per Pirandello non è dunque — come si vede — povero, anzi alcune centinaia di serate teatrali furono dedicate in tutta la Polonia alle rappresentazioni dell'opera di Pirandello, uno dei più grandi commediografi, che il mondo conosca.

L'era di Pirandello comincia in Polonia soltanto adesso! Ne sono sicura.

Francesca Szyfmanówna

Z BELETRYSTYKI WŁOSKIEJ

SAM W MIEŚCIE

Oczy miasta nie widzą samotnego człowieka. Miasto jest zbyt wielkie, ma oschłe serce, spogląda na żyjących je mieszkańców z obojętnością despoty, przed którym defilują niewolnicy. Niechaj żaden samotnik nie spodziewa się nigdy przyjaźni wielkiego miasta, niech się nie ludzi, że może mu powierzyć swą troskę czy swój zapal. Ten milion ludzi jest obojętniejszy niż górski szczyt.

Człowiek samotny to wiedział, szukał więc towarzysza. Co wieczór spodziewał się spotkać kogoś, kto by potrafił zapomnieć, że jest tylko jednostką w masie, kto by umiał przyjąć jego przyjaźń i pomógł mu przewyciężyć otaczający go zewsząd chłód społeczeństwa. Odbyszał długie przechadzki, patrzył na ludzi, wyczekiwał z utęsknieniem jakiegoś znaku porozumienia, czy miłosnego spojrzenia. Lecz żadna kobieta nie uśmiechała się do niego, gdyż on nigdy nie uśmiechnął się pierwszy, żaden mężczyzna doń nie przemówił, biorąc jego niemą, poważną prośbę o przyjaźń za pograżenie we własnych sprawach. Wszystko dokoła niego tchnęło zupełną obojętnością. Nawet policjanci nie zwracali na niego uwagi, bo był aż nazbyt karny, i uprzedzał ich rozkazy, nie chcąc przyczyniać kłopotu istotom, których ludzkie uczucia dostrzegał z poza narzuconej im przez przepisy urzędowej sztywności. Litował się nawet nad ulicznymi, nie patrzył na nie, aby ich nie urazić, spuszczał tylko oczy i uchylał się od ich zaczepiek. Nie śmiał nigdy rzec słowa żebrakom przy dawaniu jałmużny, aby nie podkreślać swej hojności, nie słyszał nawet ich mechanicznych podziękowań. W świecie, skazanym na zauważanie jedynie ludzi uciążliwych i hałaśliwych, chodził jak niewidzialny. Wskutek swej nadmiernej delikatności czuł się w tym wielkim mieście coraz bardziej samotny.

Nie mógł się dłużej opierać przygnębieniu. Dozmy, fabryki, zadymione powietrze, nędzne przedmieścia, wszystko wydawało mu się jakąś pokutą, nic nie miało dlań przyjaznego wyrazu. Marzył o rozległych horyzontach, otwartych na morze, owianych łagodnym wietrzykiem. Marzył o rozkosznie przytulnych łąkach, o prawdziwej samotności, z której nikt by mu nie mógł zrobić zarzutu, i która by go wyrwała z więżącego go miasta bez serca. Miliony ludzi żyły zapewne jak on, rozproszone po wielkich miastach świata, i nie była między nimi możliwa żadna tajemna lecz pokrzepiająca solidarność. Ludzie nie znali się między sobą, lękając się jak ognia wzajemnej poufałości.

Człowiek samotny usychał z braku uczucia, z braku ludzkiego ciepła; czuł konieczną potrzebę być czymś dla innej istoty. Przeżywał jałowe dni tęsknoty za miłością, pragnął rozstań i wyjazdów, by mieć kogoś żegnać, marzył o zdradach i rozłakach, by doznać uczucia zazdrości, czy namiętnego niepokoju. Lecz świat zostawiał go w spokoju, jak pomnik na pustym placu.

* * *

Począł chodzić codziennie do parku, tam gdzie były klatki z dzikimi zwierzętami. Były tam lwy i pantery, biedny chudy lis, orły i sępy, stworzenia,

których niewola stanowiła źródło rozrywki dla dzieci i biedaków.

Człowiek samotny miał nadzieję znaleźć wśród tych zwierząt przyjaciela, lecz czuł, że pewne poczucie wspólności roztopia się natychmiast w ironii, trudno natomiast było mu przewyciężyć wstręt. Zebry wydawały mu się zbyt czyste, wielbłądy głupie, papugi — nudne wariatki. Lis chudł, bo nie przestawał myśleć o ucieczce, małpy umiały jedynie się nienawidzić, lwy były piękne, ale na każdy przyjazny znak odpowiadały ziewaniem. Orły zdawały się myśleć o rzeczach wzniosłych, lecz nie myślały o niczym, sępy wyglądały jak spuchnięte kury, pantery i tygrysy leżały w pretensjonalnych pozach, jak na wystawie sztuki dekoracyjnej. Żadne zwierzę nie miało właściwie nic naprawdę ludzkiego, a bajki okazywały się jedynie wspaniałomyślnymi wymysłami poetów.

Zwrócił się o ratunek do książek. Lecz wszystkie książki mówiły mu o człowieku, opiewały koleje przyjaźni i miłości, zaostrażając w nim jeszcze bardziej głód ludzkiego towarzystwa. Niekiedy jakiś poeta sławił własną samotność, dopiero jednak po opisanu namiętności, które człowiekowi samotnemu dotąd były nieznane. To znów natrafiał na książki smutne, lub przepełnione napaściami na ludzi i społeczeństwo; były to jednak zawsze głosy ludzi, którzy od społeczeństwa doznali aż nazbyt wiele dobrego. Każda nowa książka stawała się więc dla niego źródłem nowych udręczeń.

Zaczął szukać towarzystwa wydziedziczonych, lecz ci nie chcieli uznać tego dziwnego człowieka, który nie skarżył się nigdy na obecny stan rzeczy i chwalił wszystkich, nawet bogatych i potężnych. Wydziedziczeni nie godzą się na rezygnację, tym mniej mogą się zgodzić z kimś, kto uważa świat za miły i przyjemny. Chodził do szynków, lecz kelnerzy lekceważyli go za uprzejme obejście, pijacy czuli nieufność do jego trzeźwości, przestępcy wietrzyli w nim szpiega z powodu uwagi, z jaką słuchał ich rozmów. Miasto go odpychało, nie było na to żadnej rady.

* * *

Smutniejszy niż kiedykolwiek, człowiek samotny siedział pewnego dnia na ławce w alei i jadł chleb. Upuszczał z roztargnieniem okruszyny, marząc o schronieniu się w jakiej górskiej samotni, gdzie by mógł oczekiwać starości z sercem próżnym już wszelkiej nadziei. W życiu każdego samotnika istnieje ów cudowny szczyt górski, ukazujący się w najczarniejszych chwilach, a potem rozwiewający się jak mgła. Gdy człowiek wstał, na spadłe okruszyny rzuciła się gromada wróbli; jeden skoczył mu nawet na rękę. Człowiek osłupiał, tknięty radosnym przecuciem. Następnego dnia wrócił do alei, rozsypał garść okruszyn; wróbli pojawiły się większą gromadą, śmigały mu między nogami, podskakując i uciekając dopiero gdy już miał je zdeptać. Coraz bardziej zdumiony, przychodził odtąd co rano do alei ze swą garścią okruszyn, i zdawało się, że na jego widok drzewa zrzucały swe czarne tłuste liście; inne zgłodniałe wróbli przylatywały z sąsiednich dachów i dzwonnicy.

Po trochu spoufaliły się z nim, poznawały go, gdy się tylko ukazał na skrócie ulicy, fruwały dokoła niego, siadały mu na rękach i ramionach. Człowiek samotny był szczęśliwy, choć nieco zmieszany uwagą, jaką po części nań zwracać przechodnie; lecz jeszcze nie śmiał wierzyć. Przekonał się jednak w końcu, że wróble poznawały właśnie jego; jeśli przechodził ktoś inny, uciekały; nawet gdy ktoś rzucił im pożywienie, były się o nie, lecz odfruwaly, spłoszone jednym ruchem ręki dobroczyńcy. Tylko z nim były w zażyłości, w prawdziwej przyjaźni.

Ludzie to zauważyli. Dzielnica szybko poznała samotnika, który chodził, otoczony chmarą fruujących wróbli, jak domino na balu w splotach serpen-ty. Niektórzy stawali na ulicy, by nań popatrzeć. Dziewczeta się wzruszały, wystawały dla niego w oknach, niekiedy przynosiły mu garść okruszyn czy ziarna, tak, iż mógł spędzać w alei całe godziny wśród swoich maleńkich przyjaciół. Wróble zlatywały się z najdalszych dzielnic, ludzie schodzili się aż z centrum miasta, by zabawić się tym widowiskiem. Policjanci, stojący nieruchomo na rogach sąsiednich ulic, znaleźli nareszcie powód do roztargnienia, szoferzy taksówek polubili teraz postój w alei, mogąc skraćć sobie czas oczekiwania na pasażera omawianiem tego ciekawego wypadku. Przychodzili inni samotnicy, otaczając w milczeniu swego towarzysza, któremu zadościli w duszy odkrycia uczucia tak niewinnego i wiernego. Starzy emeryci, bezrobotni, opiekunowie zwierząt, panny wszelkiego wieku, żołnierze i gońcy, wszyscy zatrzymywali się przy nim choć na krótką chwilę. W czwartki przychodziły całe szkoły, a wychowawca korzystał ze sposobności, by wygłosić krótkie przemówienie o charakterze budującym.

Niektórzy zaczęli się zwracać do człowieka samotnego, czy to aby mu powinszować powodzenia, czy też aby zapytać o tajemnicę zaufania, jakie budził w ptakach. Inni zawiązali z nim trwalsze stosunki. Pewien rzeźnik, który nie mógł patrzeć bez łez na ten widok, zaprosił go do domu, pewien sierżant żandarmerii przedstawił mu swą rodzinę i poprosił o wzięcie udziału w niedzielnej wycieczce na wieś. Jakaś stara cudzoziemka przysyłała mu co rano bukiet kwiatów i list miłosny. Popularność jego wzrastała z dnia na dzień, aż kiedyś pewna gazeta

umieściła jego fotografię: zdjęto go, gdy wróble siadały mu na rękach i na głowie; do fotografii dołączono dłuższe objaśnienie, wysławiające go stylem barwnym i szlachetnym.

Całe miasto znało teraz człowieka samotnego, interesowało się jego losem: stał się sławny i kochany. Stare panny, dziewczęta o subtelnych uczuciach, nauczycielki, profesorowie, filozofowie, zastąpili też raz skromną, mieszaną publiczność pierwszych dni. Towarzystwo Opieki nad Zwierzętami mianowało go swym członkiem honorowym i poświęciło mu specjalny odczyt. Dobroczynne damy zapraszały go na herbatkę, aż wreszcie zakochał się w pewnej młodej dziewczynie, doznał wzajemności: zaręczyli się. Odurzał go ten potok przyjaźni po tak długim poście, był nań nieprzygotowany, często nie umiał się obronić. Niekiedy wzdychał nawet do dawnej samotności; lecz były to krótkie chwile. Serdeczne uczucie otaczało go zewsząd, jak w dobrze zamkniętym pokoju, i był samotnik ze zgrozą wspominał chłód miasta, co nie zna swoich dzieci.

*
* *
*

Co rano wychodził do pracy. Pracował dla miłości i sławy jak poeta. Snując rozmyślenia w krótkich chwilach samotności, zdumiewał się zawsze, że tak łatwo przyszło mu zburzyć mur, który dzieli człowieka samotnego od obcowania z innymi ludźmi. Wystarczyła drobnostka, chwila roztargnienia, właśnie gdy marzył o smutnym i biernym dokonaniu żywota; a oto zły czar prysnął, człowiek stawał się przyjacielem tłumu, całe miasto znało go z imienia, gdziekolwiek się zjawił, kobieta ofiarowała mu swą miłość, mężczyźni powierzali mu najskrytsze uczucia. Tak rozmyślając, czuł nieskończoną litość dla milionów swych nieznanych towarzyszy, dobijających się uparcie do drzwi, które mógł otworzyć narocześnie jeden skromny znak. Jeden znak, jakaś drobnostka: wystarczająca dla kogoś, kto szuka przyjaźni, kto łączy duszę do walki przeciw wykluczającemu go światu.

B. G. Angioletti

Nowela: „Solo nella città“ ze zbioru „Amici di strada“, Lanciano 1935.

(Tłumaczenie Gabrieli Pianko).

G. B. ANGIOLETTI należy do najzdolniejszych pisarzy młodego pokolenia Italii współczesnej. Urodzony w Mediolanie, uchodzi za typowego pisarza lombardzkiego zarówno w sposobie odczuwania jak i oddawania swych wizji poetyckich. Rozpocząwszy swą działalność pisarską jako dziennikarz, zakłada w r. 1920 tygodnik literacki „Trifalco“, pracuje w czasopiśmie „Convegno“ i Fiera Letteraria“, wreszcie przez jakiś czas piastuje stanowisko redaktora bojowego tygodnika literackiego „Italia Letteraria“, staczając na jego łamach walki w obronie ideałów młodej literatury włoskiej. Z tej epoki pochodzi cykl artykułów, wydanych w tomie p. t. „Servizio di guardia“ — „Służba na posterunku“. Niepowszednie zalety krytyka literackiego — przenikliwość krytycznego spojrzenia, słuszność oceny, wyrażonej jednak w słowach ciepłych, niemal serdecznych — ujawnił Angioletti, prowadząc dział recenzji książek włoskich i francuskich w wymienionych czasopiśmie, oraz w tomie p. t. „Scrittori d'Europa“ — „Pisarze europejscy“. Owocem dłuższej podróży po Europie jest ciekawa książka, zawierająca szereg bystrych spostrzeżeń i trafnych sądów o obliczu Europy powojennej: „Europa d'oggi“ — „Dzisiejsza Europa“. Pierwsze, młodzieńcze utwory o charakterze bele-

trystycznym, świadczące o nieprzeciętnym talencie, zostały zebrane w tomie p. t. „La terra e l'avvenire“ — „Ziemia i przyszłość“ (1923). Tom następny, „Il giorno del giudizio“ — „Dzień sądu“ przyniósł swemu autorowi w r. 1927 nagrodę dla młodych literatów, właśnie w tym roku ufundowaną, t. zw. „Premio Bagutta“. Zarówno w opowiadaniach, zawartych w tym zbiorze, jak i w następnych: „Ritratto del mio paese“ — „Obraz mego kraju“, „Il buon veliero“ — „Dobry żaglowiec“, oraz „Amici di strada“ — „Przyjaciele z ulicy“ (1935), wykazał Angioletti zdolność poetyckiego odczuwania świata, nie tracąc jednak nigdy poczucia rzeczywistości, umiejętność syntetycznego ujmowania faktów życiowych, doskonałą znajomość psychologii; wszystkie te utwory przepełnione są gorącym współczuciem dla cierpiącej ludzkości. Wizje świata, przybierające kształty niemal apokaliptyczne w tomie „Dzień sądu“, ulegają uproszczeniu, zwłaszcza w tomie ostatnim; również styl pisarza, nieco barokowy w pierwszych latach, staje się zwięzły i jasny, oszczędny i trafny w doborze wyrazów, nabiera prostoty i uroku; pozbawiony zbytecznych ozdób, osiąga głębię prawdziwej poezji. Ostatnią swą książkę: „Milano“ (1936), poświęcił Angioletti rodzinemu miastu.

(G. P.).

O MALARSTWIE TOSKAŃSKIM EPOKI ODRODZENIA

(dokończenie)

I tak dochodzimy do najpopularniejszego dzieła Leonarda, o którym za dużo pisano, za dużo rozprawiano, ściągając je wreszcie do komunálu. Doszło do tego, że dzisiaj zwykły miłośnik sztuki, który zatrzymuje się przed tym obrazem po takim przesyleniu się doktryną, legendą, plotką i po tak znacznej pracy wyobraźni — rozczarowuje się wyraźnie i zmieszany stoi przed tym arcydziełem; nie zdolny do ocenienia go, nie śmiąc przyznać się do własnego rozczarowania, ma wewnętrzne przekonanie, że go oszukano. Mowa jest o Monnie Lizie (fig. 61).

Na tarasie, którego tylko niską balustradę widzimy, siedzi kobieta; za plecami ma niżej położoną szeroką dolinę, którą podobną do silnie błękitnego aksamitu czyni nastrój miękkiej, niepewnej, przesiąknięty wilgocią, niestalością, przejrzystym jakimś niepokojem, osiągnięty ze pomocą skąpej i leniwej gry światła. Jakaś tajemnicza wewnętrzna spójnia łączy postać z krajobrazem. W postawie nieco niedbalej, w nieokreśloności uśmiechu, który zdaje się sam o sobie nie wiedzieć, w miękkim blasku źrenicy, odzwierca się uczucie analogicznej treści, analogicznej niestalości, równej niespokojności. Dzięki szeregowi stopniowych i niemal niedostrzegalnych przejść postać jest jakby wchłonięta przez krajobraz, który znów zdaje się w postaci zawierać i streszczać. I jest tu całe owo tęskne i wysoce poetyczne rozkochanie Leonarda w wilgoci dżdżystych godzin, w uroku wodnych przestrzeni, w tej szczególnej atmosferze zmroku; to jest we wszystkich elementach potrzebnych mu do stworzenia środowiska, w którym żywą mogłaby się czuć bajeczna istota jego marzeń, tak piękna, że zdaje się, że sama jej piękność musi ją pochłoniąć, strawić. W rozplywaniu się tonów błękitnych, powtarzających się z upartą częstością, tajemnicza piękność jest i ginie, zwiewna, rzeczywista i nie rzeczywista na przemian, rzeczywista i pozorna, jak sama doskonałość ludzka.

Poznajemy, że zrodziła się w genialnej, a smutnej wyobraźni, która dyktowała w jego notatniku tę niemal duchową maksymę: „Uważaj, na drogach, o zmierzchu, kiedy brzydka pogoda, ile wdzięku i słodyczy ujrzysz w obliczach mężczyzn i kobiet”. (*Traktat o Malarstwie*).

Lecz dziełem najmocniejszym i definitywnym Leonarda jest według mnie „Maria ze św. Anną i Józefem” (fig. 62). Znajdziemy tam to wszystko, co najdoskonalszego jest w jego dziełach złączone w jeden wysiłek autosupremacji, zaś w składnikach pięknego bloku, którego forma stożkowa odtąd staje się charakterystyczną dla malarstwa tego stulecia, znajdujemy potęgę konstrukcji, która mimo wszystko zdradza florenckie pochodzenie malarza, nawet w tym triumfie światłocieniowych zdobyczy.

Światłocieniowe zdobycze znajdują swój najwyższy wyraz w niepokojącym „Św. Janie” (fig. 63), gdzie już naprawdę dwa wieki tradycji tokańskiej giną całkowicie, pochłonięte przez tajemniczość. Mamy przed sobą nieuchwytność, sen, ideał, piękność chimeryczną, która może się rozchwiać w każdej chwili. Uśmiech, który stara się stać materią, gasnąc

jednocześnie przecież jako uśmiech. Jest to intelektualna miękkość doprowadzona do ostatnich granic w wyrafinowanym wysubtelnieniu, ukołyszana w płynnym nastroju. To credo artysty, realizacja jego Traktatu o malarstwie; realizacja jego snu o sztuce na kilka lat zaledwie przed śmiercią. Roztopienie piękności w pięknie doskonałym.

„Geniusz florencki — pisze Berenson — polega na imperatywnej potrzebie dania głosu rzeczom wi działnym za pomocą prawdziwego wyrażenia ich form⁽¹⁾”. Leonardo okazuje się zaprzeczeniem tej za-



63. Paryż, Louvre — Leonardo: Św. Jan.

sady. Zdaje się on szukać życia każdego szczegółu w jego pozorach bardziej niż w jego rzeczywistości, podczas gdy w istocie dochodzi on do takiego realistycznego pogłębionego wystudiowania szczegółów, że potrafi oddać je za pomocą prostego odwołania się do elementów zasadniczych ich budowy. Zasadniczą rzeczą, jaką trzeba pamiętać, jest, że Leonardo jest nie tylko malarzem; jego sztuka malarska wykwita z intelektualistycznej udręki artysty i uczonego, a są tacy, którzy twierdzą, że jest on bardziej uczonego, niż artystą i że w tym leży największy urok jego nielicznych dzieł malarskich.

Nie miał on uczniów. Jak było z Botticellim — a jakieś tajemnicze powinowactwo ich zbliża — stwarza on naśladowców najczęściej niefortunnych,

¹⁾ A. Berenson, Les peintres italiens de la Renaissance.

kopistów niewolniczych, lub łudzących się, którzy giną w zmanierowanym i fałszywie poetycznym, mdłym swym świecie. Pobyt Leonarda w Mediolanie był pod wieloma względami zgubny dla szkoły malarskiej, która się dokoła niego zgrupowała. Słabość artystów, niezdolnych pójść za nim i kontynuować, lecz z silną własną osobowością, dzieło wielkiego mistrza, skazana była na zapoczątkowanie nieśczęsnej szkoły „wymuskanej”; lecz to dokonało się daleko od środowiska tokańskiego i wychodzi poza ramy naszego tematu.



64. Filadelfia, Kol. Johnson — Fra Bartolommeo: Adam i Ewa na ziemi.

Pierwsi artyści XVI w. Mówiąc o malarstwie XVI w. należałoby zapomnieć o Leonardzie, Michał Aniele i Rafaelu i wówczas dopiero rzucić na pozostałych artystów spojrzenie bezstronne, nie obciążone porównaniami. Ale siłą rzeczy wszyscy malarze tego okresu, czy wciągnięci, czy nie, w orbitę tych trzech „wielkich”, muszą zadowolić się wyznaczonym im przez historię miejscem w pomniejszych konstelacjach. Jednak gra przymiotników trzymać się musi tu na wodzy, bo niesprawiedliwym byłoby pomniejszanie słabszych o tyle, o ile silniejsi się ponad nich wzniesli. Takie Andrea del Sarto, czy Pontormo, czy Bronzino, taki Fra Bartolommeo, zrządzeniem losu urodzeni poza orbitą największych geniuszów Odrodzenia w Italii Środkowej, byłiby sami, mimo swych wszystkich wrodzonych braków, gwiazdami pierwszej wielkości każdej szkoły malarskiej; tymczasem zostali oni okaleczeni przez hegemonię tamtych, której przypisać należy spaczenie ich właściwej natury.

Nie brak talentów należy podkreślić u pierwszych malarzy XVI-go w., lecz słabość charakterów. Żaden z nich nie oprze się potężnemu wezwaniu twórczości Michała Anioła. Zbliżywszy się do niej, giną zwyciężeni.

Bartolommeo, zwany Baccio della Porta (1475—1517) był zwolennikiem Savonaroli; był wśród jego obrońców owej straszliwej nocy, kiedy brat Hieronim został pojmany, po jego zaś śmierci sam przywdział habit zakonny. Twórczość jego w swym kolejnym przechodzeniu od subtelnej i czystej bezpośredniości do mętnej i nieszczerzej maniery, dowodzi, jak przykład Michała Anioła działał na współczesnych, oślepiał ich, zmuszając i najlepszych artystów do wyparcia się nawet swych najbardziej wrodzonych cech, aby gonić za nieosiągalnym po śladach geniuszu. W młodzieńczych pracach Baccio della Porta zdołał wykazać prawdziwe i wielkie zalety malarskie. Delikatny, wrażliwy, miał on wybitny charakter miniaturzysty. Architektura jego wnętrza jest autentycznie renesansowa, a cała twórczość jego tego okresu wykazuje cechy godne najlepszych quattrocentystów florenckiego. Był uczniem Cosima Rosselli, lecz później odczuł cały szereg innych wpływów — Filippino, Perugino, Leonardo, Piero di Cosimo... — a jednak potrafił zachować swą osobistą oryginalność, jak tego dowodzą wdzięczne i delikatne „*Noli me tangere*” w Louvre i piękne płótno kol. Johnsona w Filadelfii (fig. 64), wyraźny przykład jego stylu najświeższego i najszczerzego, nawet mimo kontaktów z Leonardem.



65. Roma, Pal. Venezia — Bacchiacca: Portret kobiety.

Rezultatem pierwszego gwałtownego zwrotu w sztuce Baccia jest piękne i złożone dzieło p. t. „*Madonna ze św. Stefanem i św. J. Chrzcicielem*” w katedrze w Lucca z roku 1509. Czy to samorzutnie przeradza się quattrocentysta, czy też cinquecentysta bierze nad nim górę? W każdym razie Baccio, który właśnie wówczas wrócił z Wenecji, wyznaje tym płótnem swój podziw dla świetnej błyskotliwości barwy, mimo, iż Leonardo i jego zwiewna konturowość mają na niego jeszcze pewien wpływ; wpływ ten zginie potem całkowicie w powszechnie znanym „*Zdję-*

ciu z Krzyża" z Galerii Pitti, w którym barwa staje się duszą obrazu.

Wybitnym był Baccio w rysunku, a naprawdę wielkim w kompozycji; lecz zetknąwszy się bliżej z Rafaellem i zwłaszcza z Michałem Aniołem wpada w emfazę i teatralność; stara się z nimi zmierzyć, dążyć za nimi, lub przynajmniej naśladować ich, lecz ru-



66. Firenze, Gal. Uffizi — Michał Anioł: Święta Rodzina.

nuje tylko i unicestwia to, co wielce cennego miał w sobie; ginie więc owa czarująca oryginalność jego pierwszych prac. Baccio della Porta rozpoczyna XVI wiek „pompatyczną retoryką kaznodziejską” (*Venturi, op. cit. str. 347*), tak, jak Angelico rozpoczął XV-ty pogodną poezją swego seraficznego natchnienia.

Bliskim Baccia w sztuce i w życiu był Mariotto Albertinelli (1474—1515), postać ciekawa, której zajmujące dzieje opowiada Vasari ze zwykłą sobie maestrią. Malował on z łagodnym kontemplacyjnym spokojem, pociągającym inwencją i przyjemnym w realizacji dzięki swej zdolności nie drażnienia i nie nudzenia: jest to mierność z wielu względów godna uznania. Postacie, krajobrazy i rzeczy, wszystko jest łagodnie banalne, serdeczne i szczerze: w okresie jego największej świeżości. Lecz wpływ ostatniej manieri Baccia della Porta staje się dla niego zgubnym, i spada on wówczas niestety do poziomu artystów, o których zaledwie się wzmiankuje, mimo, iż często jego instynkt artystyczny broni go od zupełnego za-tonięcia.

Ale malarzy, o których w XVI w. obowiązuje zaledwie wzmianka, jest bardzo wielu. Wszyscy oni mają haniebne piętno banału, tego okropnego wroga sztuki. Muszę jednak przyznać, że nie zawsze udaje mi się pogodzić uczucie z rozsądkiem, kiedy ten ostatni skazuje — i słusznie — na całkowity, lub częściowy ostracyzm nazwiska jak: Giuliano Bugiardini, Francesco di Cristoforo zwany Franciabigio, Francesco d'Ubertino zwany Bacchiacca, Francesco Granacci i Ridolfo Bigordi — nazwiska malarzy o nikłej osobowości i niewielkim artyzmie. Ostracyzm ten, z małymi różnicami, jednaki jest dla wszystkich.

Trzeba poznać młodzieńcze prace tych artystów, ich początkowe próby i poszukiwania, aby odkryć cień własnej ich osobowości i móc wydać sąd o nich, bowiem w dojrzałym wieku są oni wszyscy mniej lub bardziej podlegli wpływowi „szczytów”, między które warto zaliczyć również i Andrea del Sarto, o którym, acz z lekkim moderatorem, mówić będziemy jako o jednym z wielkich poniżej.

Widzą oni życie mieszczańskimi i pacyfistycznymi oczami, oddają je z bezużyteczną drobiazgowością zbieracza kart ilustrowanych, nasuwając skądinąd porównanie do niektórych dekadentów naszej współczesnej literatury. Jest tu ten sam sposób „nabierania”, jak w tej ubogiej sztuce późniejszych cinquecentystów, coś, co mimo iż pozostawia nas całkowicie niezaspokojonymi, potrafi jednak szepnąć nam coś już kiedyś odczutego, coś, co nas pociągało i znów dziwnie pociąga swą tajemniczą melancholią tonów. Melancholią zresztą nieszczerą. Szkoda jednak, że w imię prawdziwej sztuki nie wolno mieć dla nich trochę wyrozumiałego współczucia. — Wyróżnia się może z pośród nich Bacchiacca (1490—1537), który wykazuje werwę, ożywienie i fantazję w swych większych kompozycjach, w portretach jego zaś niekiedy pociąga elegancja i wdzięk niektórych postaci. (fig. 65).

Odsyłam czytelnika ciekawego pogłębienia zagadnienia tych pomniejszych artystów XVI w. do *Venturi'ego (op. cit. str. 348—512)*.

Michał Anioł Buonarroti. — Urodził się w zamku Caprese, w prowincji Casentino 6 marca 1475 r. Oddany „na garnuszek” do Settignano, do żony pewnego kamieniarza, za kołysankę w dzieciństwie swym miał uderzenia dłuta o kamień.

W wieku lat 13 rozpoczyna się jego wychowanie artystyczne, w kierunku rzeźby. Co do malarstwa, mało, albo nic mówi nam fakt, że wiemy, iż był on wśród uczniów przyjemnego i strojnego Ghirlandaia. Bo przecież ani śladu stylu Domenica



67. Firenze, Gal. Uffizi — Michał Anioł: Szkic do „Bitwy pod Casciną”.

nie znajdziemy już w pierwszym znanym nam dziele malarskim Michała Anioła, „Świętej Rodziny” (fig. 66), zwanej również „Madonną rodziny Doni”. Praca ta, która jest już arcydziełem, stanowi prawdziwe wyznanie wiary, któremu artysta nie sprzeniewierzy się nigdy, i wobec którego możemy już zdefiniować jego twórczość i określić jego geniusz.

Michał Anioł nazywany był „Jasnowidzącym“, „Tytanem“, „Buntownikiem“, „Bohaterem“ — i to nie tylko przez poetów. Ale to wszystko jest literaturą. A jako taka, bezużyteczną i szkodliwą dla rzeczywistego zrozumienia artysty. Michał Anioł jest „Człowiekiem“ w sposób tak szorstki, realistyczny, kategoryczny, że zdanie sobie z tego sprawy napęła niemal przestachem. To Człowiek streszczający

tyranami i katami, okują jego geniusz, nałożą więzy jego wyobraźni, położą tamy jego aspiracjom. Któż mógł wznieść się z nim razem do tego świata pełnego istot, w których pierwiastek ludzki tak doskonale łączył się z boskim, że nie można już było ich rozróżnić?

Dla zrozumienia Michała Anioła trzeba pamiętać zawsze o pochodzeniu wyłącznie florenckim jego twórczości, oraz o tym, że dla miękkości i splendoru barwy miał on jedynie zdecydowaną, bezwzględną pogardę, jak pogardę miał również tylko dla tego wszystkiego co nieruchome, statyczne, „spoczywające“. A w tych cechach właśnie streszcza on najwybitniejsze tendencje tradycji, która od Giotto i Masaccia, poprzez nieznaczną tylko różnorodność wariacji, w rozwoju swym doszła aż do niego. Tradycja ta była mu karmicielką, mistrzynią, natchnieniem. Z niej nauczył się on, że ciało ludzkie jest jedyną materią naprawdę godną przetworzenia się w sztukę i wyrażenia się w sztuce, a ten postulat, jeżeli zważywszy precedensy szkoły florenckiej, musiał konsekwentnie rozwinąć się w kompozycji plastycznej, gdzie znaczenie brył dojdzie do wyżyn nigdy dotąd nie pomyślanych i nigdy potem nie osiągniętych. Rozwój ten jest logiczny i oczekiwany. W XV w. we Florencji postać ludzka dostarczyła ulubionego materiału do studiów i badań o celach niemal naukowych (Donatello, Uccello, Pollaiuolo...) lecz dla największych artystów nie była nigdy celem sama w sobie. Ciało ludzkie dla tych artystów XV w., którzy oddawali je z tak cudowną wyrazistością, było manekinem, który należało starannie zbudować, aby na nim pięknie i prawdziwie spływały szaty;



68. Roma, Kaplica Sykstyńska.

w sobie swą rasę, swą ziemię, dwa wieki niezwykłych i wielkich tradycji artystycznych. Jego serce nosi w sobie bolesną niemal surowość ziemi tokańskiej, która w harmonie otula rozpaczliwie spaloną swą glebę. Początek wielkości Michała Anioła jest w naddaniu najwyższej wartości tak w życiu, jak w sztuce, znaczeniu prostego słowa „człowiek“, które go całkowicie streszcza. Jego tragedią było, że czuł, w swej skromności i dumie zarazem, że jest „wielkim“ sam jeden, wśród morza mierności. Zagaśł złoty wiek sztuki florenckiej, a wszystkim tym, co koło niego pozostało, Michał Anioł gardzi, słusznie, czy nie słusznie, mniejsza o to: nawet Leonardem, nawet Rafaelem: bo tak „musi“, bo gdyby tak nie było, unicestwiliby swą własną wielkość, która jest zawziętym wyniesieniem się nad wszystko, co mu się wydaje czy fałszywym, czy małodusznym, czy banalnym. Czuje również, że już tylko na jego barkach spoczywa doprowadzenie do ostatecznych konsekwencji i do ostatecznego wyzwolenia z wszelkich więzów, z wszelkich przesądów czystej sztuki Pizańczyków, Giotto, Masaccia; bierze na siebie to olbrzymie zadanie — i tu poczyną się jego męka i jego zguba.

Bowiem jeżeli jest on jedynym wielkim w swej sztuce, to przecież dla potężnych swej epoki, którzy go „popierają“ jest on tylko jednym z wielu. Ci potężni protektorzy staną się jego nieświadomymi



69. Roma, Kapl. Sykstyńska — Michał Anioł: Izajasz.

ale, mimo, iż największą chwałą Florencji jest właśnie to, że miała malarzy, którzy potrafili przeczuć wyraziście pod szatami anatomiczną rzeczywistość ciała, nie może to wystarczyć Michałowi Aniołowi, który niewątpliwie z większą miłością zwracał się do Pollaiola, niż do Uccella, do Signorellego, niż do Domenica Veneziano. A jeśli słusznie — kiedy śledząc za tym rozwojem artystycznym, i poczynając



70. Roma, Kapł. Sykstyńska — Michał Anioł: Sybilla Delficka.

od Masaccia dochodzimy do Signorellego — ciśnie się na usta przed jego udręczonymi nagimi postaciami zdanie, że Michał Anioł już jest blisko, to przecie kiedy znajdziemy się wreszcie przed nagą postacią ludzką w twórczości Buonarrotiego, wówczas nawet i Signorelli wyda nam się jakże daleki i niewystarczający!

Michał Anioł nie pojmuje postaci inaczej niż nago i w ciągłym działaniu, w ciągłym naprężeniu. Wiedział, że takie bohaterskie plemię, jakie on począł w swej wyobraźni, mogło być zrealizowane tylko po przez fizyczną rzeczywistość piękna i doskonałości w bezustannym ruchu; doskonałość gry mięśniów w tych posagowych ciałach, gdzie malarska teoria brył jest u apogeum swej wielkości, utożsamia się i streszcza w wysokim poziomie duchowym i moralnym wspaniałego ducha tych istot.

Można powiedzieć, że Michał Anioł musiał wciąż wyęczać swą inwencję, aby znaleźć sposób rozzebrania w swych dziełach możliwie największej ilości postaci, mieszcząc je jednak w ramach tematu! Zadanie to nie zawsze łatwe. Kiedy w r. 1504 dano

mu do ozdobienia jedną ze ścian sali Rady w Palazzo Vecchio, Michał Anioł wybierze za temat „Bitwę pod Casciną”; lecz jaką chwilę? — tę mianowicie, kiedy podczas kąpieli żołnierzy w Arnie trąby rozbrzmiewają niespodzianą pobudką, wzywającą do bronii, bo zbliża się nieoczekiwanie wojsko nieprzyjacielskie! Znalazł się więc sposób przedstawienia nagości w ruchu! Wyskakują z wody zaskoczeni żołnierze i w podnieceniu, w niezliczonej różnorodności postawy i gestu wdziewają w pośpiechu zbroje (fig. 67). Niezakończony szereg możliwości.

Wiadomo, że praca ta nie mogła zostać zrealizowana i pozostał z niej tylko karton, podobnie, jak z nie mniej słynnego fresku, którym Leonardo miał przyozdobić przeciwną ścianę, p. t. „Bitwa pod Anghiari”. Dwa te kartony, które Benvenuto Cellini nazwał „szkołą świata”, doszły do nas tylko we fragmentach, po przez kopie współczesnych.

Z tego więc dążenia wypływa ciągła walka między rezygnacją i pokorą świata chrześcijańskiego, a



71. Roma, Kapł. Sykstyńska — Michał Anioł: Geniusz.

idealną wielkością i dumą postaci Michała Anioła, obdarzonych naturą dantejską i niewątpliwie bliskich duchowo Kapanejowi, czy Farinacie.

Mówiąc o Buonarrotim, nie można traktować osobno, jako odrębnych, lub odmiennych od siebie jego sztuki malarskiej, rzeźbiarskiej, a nawet w gruncie rzeczy i architektonicznej. Trzeba więc, w przeglądzie pobieżnym jak niniejszy i ograniczonym do samego malarstwa, poprzestać na schematycznym zestawieniu dzieł. Usprawiedliwiony sąd, czy opinia, czy

teza o charakterze naukowym mogłyby wyjść tylko z rozbioru całkowitej twórczości Michała Anioła. Poza tym, dla bezpośredniego zrozumienia nawrotów, zmian i rozwoju malarstwa Michała Anioła potrzebna jest również znajomość rysunków i szkiców przez niego pozostawionych.

Ten mistrz ruchu ciała ludzkiego, który jest rzeźbiarzem, nawet wtedy kiedy maluje, architektem nawet kiedy rysuje, czy planuje freski, jako malarz objawia się po raz pierwszy w dziele złożonym z marmurowych brył architektonicznie powiązanych w okrągłej kompozycji obrazu (fig. 66), w której postaci grupują się na tle podwójnego tła: pierwsze



72. Roma, Kapł. Sykstyńska — Michał Anioł: Stworzenie człowieka.

utworzone jest przez skalisty krajobraz, drugie stanowi szereg postaci nagich i równie „kamiennych”, o znaczeniu wyłącznie dekoracyjnym, obojętnych akcji i przypominających Signorellego. Obraz tchnie ściśle obliczoną dynamiką konstrukcji. Na pierwszym planie niewiasta, starzec, dziecko, w silnym splocie sił do i odśrodkowych, w niezmiernym napięciu, a mimo to w pogodnym i zrównoważonym rytmie całości; bowiem wszystko, co może być niezwykłego — aby nie rzec: nienaturalnego — w tym napięciu każdego gestu, niknie w harmonijnym nastroju siły i potęgi tchnącym ze skrętów żywej spirali, której każdy szczegół posiada tempo, moc, napięcie i równowagę. Ta idealna piramida ludzka wyrasta, szlachetna i niedościgniona, w oślepiającej grze światła i refleksów, które dodają całej scenie rzeczywistości i wyrazistości, oraz jakąś klasyczną pogodę, jaką Michał Anioł zachowuje tylko w swych pierwszych dziełach malarskich i rzeźbiarskich. Niektórzy znajdują nawet, że i tu już pogoda ta zakłócona jest zlekka przez nowe elementy, które wkrótce wybuchną, i na tym opiera się spór o datę powstania tego dzieła, które — wbrew ogólnej opinii — zaliczyć prawdopodobnie trzeba będzie do drugiej manieri Michała Anioła („formy klasyczne bohaterskie”) i uważać nawet za przewyższenie pierwszej manieri („formy klasyczne pogodne”).

Wspominaliśmy już o kartonie „Bitwy pod Casciną” z r. 1504 i o jego losach. W r. 1506 Buonarroti otrzymuje od papieża Juliusza II polecenie pokrycia freskami kaplicy sykstyńskiej. Odmawia, „bowiem malarstwo nie jest jego sztuką”! Nie do nas należy opowieść o zdarzeniach, jakie rozegrały się po tej odmowie i o tym, jak ostatecznie dn. 10 maja 1508 r. Michał Anioł rozpoczął malować sklepienie kaplicy wbrew swej woli, udręczony, ścigany zawiścią i złością ludzką. Co do danych historycznych i szczegółowych wiadomości odsyłam czytelnika do pięknego dzieła Klaczki „Juliusz II” oraz do biografii „Michelangelo” Corrada Ricci.

Sklepienie kaplicy sykstyńskiej ukończone zostało w październiku 1512 r. (fig. 68).

Pracował nad nim cztery lata sam, cierpliwie i niecierpliwie zarazem, w ekstazach tworzenia nad ludzkich i potępięcych szalach rozpacz. Chodziło o pokrycie freskami wysokiego i szerokiego sklepienia. W takich pracach posługiwano się wówczas dwiema metodami: dekoracyjną, która za pomocą złudzeń perspektywicznych ukrywała właściwie sklepienie, lub też iluzjonistyczną, która usuwała niejako wogóle sklepienie, stwarzając optyczne złudzenie bezkresnego, otwartego nieba. Michał Anioł natomiast wykorzystuje właściwie sklepienie jako takie i oddaje za pomocą plastycznej wyrazistości jej rzeźczywisty i „widzialny” ciężar architektoniczny.

Wybitnie architektoniczne cechy posiada również całe dzieło. Sklepienie jakby nie opierało się na rzeczywistych pilastrach ścian bocznych, lecz zdaje się odłączone od reszty budynku i jakby zawieszone w powietrzu. I nie wali się. Dzięki zuchwałemu systemowi architektonicznemu, opartemu na kłębowisku mięśni ludzkich w gwałtownym napięciu, w dynamicznych rzutach, urągając najprostszemu prawom statyki, olbrzymi sklep trwa nad naszymi głowami, posłuszny cudowi logiki konstrukcyjne.

Architektoniczny szkielet planu malarskiego jest pozornie prosty. Sklepienie dzieli się w kierunku swej podłużnej osi na 3 strefy: szerszą środkową i dwie węższe boczne. Wzdłuż zewnętrznej granicy części bocznych biegną trójkąty (powyżej) i lunetki (poniżej), tworząc jakby ramę zewnętrzną, obcą nieco właściwej akcji trzech stref. Trójkąty i lunetki zawierają opowieści „codzienne” Dziejów Ludzkości; lecz w polach między trójkątami — już we właściwych strefach bocznych — rozpoczyna się komentarz prawdziwej epopei. Prorocy (fig. 69) i Sybille (fig. 70), jasnowidze Dziejów Ludzkości, „którzy widzą w nich czynnik boży i głoszą jego



73. Roma, Kapł. Sykstyńska — Michał Anioł: Grzech pierworodny i wypędzenie z Raju.

wolę”, dzieci-kariatydy (uskrzydłony anioł chrześcijańskiego średniowiecza powraca tu do nagości pogańskiego pacholęcia), oraz demony w polach wolnych u wierzchołków łukobocznych trójkątów.

„Komentarz” dochodzi do punktu kulminacyjnego w szeregu nagich Geniuszów Plemienia (fig. 71), którzy zaznaczają ważność Dziejów Ludzkości i podkreślają postawą i gestem treść każdego ich epizodu. „Dzieje” właściwe obszernie opowiedziane są w dziewięciu wielkich obrazach części środkowej: pięć z nich poświęconych jest księdze Genetis (fig. 72), cztery zaś historii Grzechu Pierworodnego (fig. 73).

Lecz poza tym zewnętrznym podziałem topograficznym istnieje inny podział, bardziej wewnętrzny kościec, którego szukać trzeba w wyborze i powiązaniu scen, a w którym zapewne tkwi tajemnica siły moralnej tchnącej z tego dzieła. Należy zauważyć, że Michał Anioł zaczął malować sklepienie „od końca”,



74. Roma, Kapł. Sykstyńska — Michał Anioł: Sąd Ostateczny.

to jest idąc od sceny „Pijaństwa Noego” do „Oddzielenia światła od ciemności”, które namalował na ostatku. Rozbiór każdej ze scen wykaże, że siła i dynamika coraz bardziej się wzmaga w tym antychronologicznym pochodzie. O takim też porządku myśli Carlo Tolnay, kiedy pisze (*Bollettino d'Arte*): „...zwiedzający kaplicę, który postępuje od wejścia w kierunku ołtarza, patrząc na sklepienie, przeżywa w pośrednictwie szeregu obrazów powolne wznoszenie się człowieka od stanu, kiedy przygnieciony on jest ciężarem ciała, do stanu bezwzględnego wyzwolenia na łonie nieskończoności; nieprzerwany to proces wznoszenia się duszy ku swym boskim początkom”. Równie prawdziwym jest jednak, że zwiedzający, który wszedł drzwiczkami obok ołtarza, a który posuwa się ku wejściu do kaplicy, przeżywa te same sceny w historycznym porządku następowania biblijnych faktów po sobie, to jest „Oddzielenie światła od ciemności”, „Stworzenie Słońca i Księżyca”, „Rozdzielenie wód i lądów”, „Stworzenie człowieka”, „Narodzenie Ewy”, „Pokusa i Wypędzenie z Raju”, „Ofiara Noego”, „Potop”, „Pijaństwo Noego”, z biegunowo przeciwnym rezultatem uczuć jakże z nich wypływają. Nie jest to już idealne wstępowanie od materii do czystego ducha, lecz przeciwnie, stopniowe grzęźnięcie i zagubienie się ducha w materii. W każdym razie to odwrócenie porządku hi-

storyczno-ikonograficznego; wyraźna odmienność manieri w każdym obrazie; ścisła logika z jaką całe dzieło zostało poczęte w znaczeniu zarazem platońskim i chrześcijańskim; całkowite szarmonizowanie treści obrazów z freskami z XV w., istniejącymi już na bocznych ścianach kaplicy; wewnętrzny, a logiczny związek łączący nieomylnie świat historyczny części środkowej ze światem proroczym i dynamicznym akcji części bocznych; wszystkie te czynniki stanowią o wielkości dzieła i tworzą jego tajemną budowę, której badanie należy jednak raczej do Filozofii Sztuki.

W r. 1534 (a w międzyczasie powstały arcydzieła w marmurze, zaś duch jego ciężkie przeszedł u dręki) Michał Anioł rozpoczyna w tej samej Kaplicy Sykstyńskiej na ścianie nad ołtarzem swój budzący podziw i przerażenie „Sąd Ostateczny”. (fig. 74). Praca ta trwać będzie osiem lat. Po „sklepieniu” jest to jego największe dzieło malarskie, nie mające sobie równego w historii sztuki. Warto bez uprzedzeń i stronniczości porównać je z obydwoma „Sądami Ostatecznymi” (większym i mniejszym) innego tytana malarstwa, Piotra Rubensa, który stworzył cudownie grozę i zgiełk, lecz nie oddał tchnienia wieczności i transcendentalnego wyzwolenia z materii tej wielkiej sprawy dusz.

Zbyt wiele było we wszystkich językach opisów i interpretacji tego dzieła, aby zatrzymywać się nad nim na tym miejscu. Idea poetycka jest w nim całkowicie podporządkowana wyczuciu bezwzględnie malarskiemu, nieprzerpanej, nerwowej konieczności przekucia każdej formy w ruch, zaiste gigantycznej potędze postaci porwanych, czy to wybrańcy, czy potępieni, w szalony wir. I tutaj, jak w „sklepieniu” szkielet architektoniczny ma swoją tajemną budowę, swój przemyślany motyw, prowadzący całą akcję. Zgiełk, krzyki, klangor trąb, próby buntu, ekstaza, zgroza, hosanna, przekleństwa, zmartwychwstali wstępujący wzwyż, potępieni spadający w otchłań... a nad wszystkimi straszliwy władczy spokój Chrystusa.



75. Firenze, Klasztor dello Scalzo — Andrea del Sarto: Nawiedzenie.

stusa Sędziego, nieubłaganego wśród tłumów Świętych, ogarniętych, zda się, świętym jakimś szaleem. Nad wszystkimi postaciami dokoła Chrystusa, w górze, czy w dole, ciąży brzemień tragedii malującej się we właściwym stopniowaniu na obliczach zarówno potępieńców jak i wybranych. „...dusza Michała Anioła czuje tylko tragiczną wielkość życia, unice-

stwienie człowieka, zgniecionego przez nieprzewyżnione siły..." (Venturi, *op. cit.* str. 893). Kto zdoła zapomnieć oblicze nieszczęsnego potępieńca, którego wczepieni w ciało jego szatani wloką do piekła? Zgroza w oczach, szloch rozpacz na ustach — koszmar! Koszmar nie obcy bohaterskiej, a udręczonej duszy artysty.



76. Frankfurt — Pontormo: Dama z pieskiem.

W r. 1542 z rozkazu papieża Pawła III Michał Anioł rozpoczyna w sąsiedniej Kaplicy Paolińskiej freski na temat: „Nawrócenie św. Pawła” i „Ukrzyżowanie św. Piotra”, dziś bardzo zniszczone. Mimo, iż rozmiary tych prac są mniejsze, gigantyczność poprzednich dzieł jeszcze się tu wzmacnia, przerastając treść, rozsadzając formę, mącąc harmonię i równowagę i stanowiąc hiperboliczne zamknięcie cyklu tytanów. Problemy życiowe tradycji florenckiej: masa i ruch, dochodzą tutaj do ostatecznego rozwiązania; rozwiązania, które osiągnąwszy swój najwyższy szczyt, tutaj zaczyna również swój odwrót. Michał Anioł ma siedemdziesiąt pięć lat. Powie on do Vasari'ego: „...malarstwo, w pewnym wieku, a zwłaszcza praca nad freskami, to już sztuka nie dla starych...”

*

Czy „szczęśliwe pokolenia” pięknego „Quattrocenta” malarstwa florenckiego przypuszczały, że ich pogodne, a udane próby opanowania masy plastycznej doprowadzą do tak wielkich wizji piękna i do tak okropnych wizji bólu? Łagodny, trochę chłopięcy Uccello nie poznałby w tej sztuce owoców swych cierpliwych, drobiazgowych badań i odczułby wobec niej zdumienie i lęk. Lecz Michał Anioł jest pierwszym artystą Odrodzenia, który w tragicznym osamotnieniu, wielki i niezrozumiany, począł tak straszną i

gorzką wizję przeznaczenia, jakie dar życia niesie każdej istocie. Destrukcja. Pojmuje on i stwarza świat tytanów, którzy zdają się buntować przeciw losowi i wówczas jeszcze, kiedy mu podlegają... Ten jego świat duchowy oddala go całkowicie od jego epoki i jego współczesnych, od przeszłości i przyszłości. W wieczności Michał Anioł jednego ma tylko godnego siebie towarzysza i brata: Dantego.

* * *

Kres promieniowania Florencji. O promieniowaniu Sieny nie było, ani nie mogło nigdy być mowy. Widzieliśmy, jak jej szkoła malarska nieuchronnie szła ku śmierci w swej wytwornej, a irrealistycznej słodczy końca XV w.; widzieliśmy, jak zrozumiawszy nieużyteczność przedłużania tej powolnej i zaiste chrześcijańskiej agonii, Siena zdecydowała się na przyjęcie obcych artystów do swej świątyni najbardziej bezcieleśnej poezji i najabstrakcyjniejszego idealizmu, do jakiego zdolne było wznieść się malarstwo w Toskanii. Niektórzy z tych obcych artystów (Pinturicchio, rodem z Umbrii, lub Sodoma, z Północnej Italii) zdobyli i ustalili sobie w Sienie wielkie imię, lecz twórczość ich wprowadziła elementy tak obce tradycji lokalnej, że kiedy nieliczni artyści miejscowi poczną tworzyć wedle ich wzorów, szkoła sienneńska już zaliczać się będzie do przeszłości.

We Florencji natomiast mówiliśmy już o oddziaływaniu Michała Anioła na środowisko i o rezultatach tego wpływu dla współczesnych. Pozostaje jeszcze zapoznanie się z interesującą postacią artysty, godnego zaliczenia między „wielkich” Cinquecenta, choćby dla tej przyczyny, że bardziej niż ktokolwiek inny potrafił utrzymać prawie bez kompromisów



77. Firenze, Gal. Uffizi — Bronzino: Portret Lukrecji Panciatichi.

własną osobowość wobec bezpośredniego, a groźnego wpływu Michała Anioła i Leonarda.

Andrea d'Agnolo, znany pod imieniem Andrea del Sarto (1486—1530) wnosi do malarstwa religijnego XVI w. charakter światowy, odmienny od tego, jaki znaleźliśmy u Filippa Lippi, czy Domenica Ghirlandaio. Światowość Andrea pełna jest czaru, światła, błysków, dźwięcznych srebrzystych tonów, zwiewności, wytworności. Twórczość jego pełna jest lekkości i wdzięku oraz takiej dokładności i precyzji szczegółów, że zasłużył sobie on u potomnych na nazwę „malarza bez błędów”. Pochwała nieco niebezpieczna dla malarza epoki, w której niemal bezkompromisów panował geniusz, lub banał. Nie posiadając właściwych cech wielkiego geniuszu, Andrea nie może być nie mniej oskarżony o banał. Jego życie zaznajamia nas z ciekawym, a boleśnie znanym szczegółem: ten artysta, florentczyk z pochodzenia, szkoły i tradycji, aby nie dać się wciągnąć w orbitę wpływów Leonarda i Michała Anioła ucieka pod skrzydła sztuki weneckiej, wzorując się na Giorgione i na Tycjanie ile tylko może, ile tylko po przednie jego wychowanie mu na to pozwala. Jest to zdrada świadoma i znamienna, nie zatarta faktem, że w istocie najistotniejsze cechy twórczości Andrea del Sarto wiążą się najoczywściej z tradycją florencką.

Jego pierwsze kroki w sztuce fresku możemy śledzić w krużganku kościoła SS. Annunziata we Florencji. Z prawdziwą radością oczu i ducha widzimy dalsze etapy rozwoju jego sztuki w klasztorze dello Scalzo, gdzie objawia się on radosny, weselny, jasny w barwie i gdzie zostawia jedno ze swych najcenniejszych arcydzieł (1524): *Nawiedzenie* (fig. 75). To muzyka tonów, równowaga konstrukcji, świeżość oświetlenia, głębokie i szczere uczucie, niezwykła naturalność życia. Dzieł tego rodzaju i tego znaczenia wiele jest w twórczości Andrea del Sarto. Wspomnijmy tylko choćby znajdujące się w tymże klasztorze „*Ukazanie się Anioła Zachariaszowi*”, lub też w wewnętrznym krużganku SS. Annunziata słynną „*Madonnę z workiem*”, lub jeszcze w Gal. Uffizi *Matkę Boską*, zwaną „*Madonna delle Arpie*”, lub wreszcie liczne portrety. Uważny rozbiór talentu tego artysty zamieszcza go wśród najbardziej przekonujących i pociągających malarzy ostatniego okresu florenckiego. okresu zachodu jego potężnego promienienia. Z drugiej strony, tego zachodu Andrea del Sarto sam jest przykładem. Mimo całego piękna, do jakiego był zdolny, nie rzadko wyda nam się on raczej znakomitym wirtuozem, niż artystą. Kiedy zaś jest on rzeczywiście wielkim, rzeczywiście sobą... wówczas już rozbrzmiewają z daleka akcenty nie florenckie, i często cień Correggia zarysuje się wyraźnie

na jego dziełach. Niezaprzeczalnie zawdzięczamy jednak temu artyście, że ostatni — i to za życia i działalności Michała Anioła — zachował w sztuce florenckiej ową wesołą żywość tak jej właściwą, ów promienny piękny uśmiech istot rozkochanych w życiu, jakimi są wszystkie jego postacie.

Tymczasem sztuka malarska kieruje się we Florencji na nowe drogi. Wyczuwszy, czy pojawiając się możliwość rywalizowania z silniejszymi od siebie, czując jak siły ich wiotczą w próżnych wysiłkach, wieczerza się do studium portretowego, wielce ulubionego w szkole florenckiej już od pierwszych naturalistów. Wielu z nich się tu odznaczy zaszczytnie; w XVI w. żaden portrecista nie był większy od Pontorma i Bronzina.

Jacopo Carracci, zwany Jacopo Pontormo (1494—1557) zdołał po raz pierwszy określić „stanowisko społeczne” portretowanych, oprócz ich osobowości. (fig. 76). W portrecie okazuje się on prawdziwym artystą, okazuje się oryginalnym, niewatpliwie bardziej niż w swych dziełach freskowych, które, z nielicznymi wyjątkami, są chaotyczne i mierne.

To samo można powiedzieć o Angelu di Cosimo, zwanym Bronzino (1503—1572), zmanierowanym uczniu Pontorma, jeżeli chodzi o prace dużych rozmiarów, lecz portreciście genialnym w sile psychologicznej portretów, w wyrafinowanej ich wytworności (fig. 77). Poprzedza on Velasqueza i — przed nim — jest równie jak on wielki.

Na tych dwóch artystach ostatecznie wyczerpuje się Florencja. A kiedy odejdzie Michał Anioł cała Florencja pozostanie już rozpaczliwie „pomniejsza”! Szkoła florencka we wspaniałym crescendo przez wieki się doskonaliła, stwarzała i dała kościec malarstwu całej Italii. Teraz jej rola promieniującego ogniska już się skończyła. Michał Anioł zrealizował to co było snem wielu pokoleń artystów jego ras: doskonałość formy i ruchu — a teraz oto Giorgio Vasari (1511—1574) nainędziej i najmierniejszy malarz, jakiego wydała Toskania, pokaże, do czego ta sztuka i ta tradycja doszły w drugiej połowie XVI w. Jakby chcąc wynagrodzić Vasari'ego za mierne jego zdolności malarskie, natura obdarzyła go jednak talentem literackim (choć nie bezstronnością historyka!) i z kart jego słynnych „*Żywotów*”, pisanych między 1545 a 1550, wyzierała do dziś żywe i naturalne postacie artystów tokańskich, większych i mniejszych, którzy mimo odmiennych losów swego życia i sztuki, wydają nam się wszyscy cudownym pokłosem istot o niezrównanej wytrwałości i woli dla osiągnięcia na ziemskich drogach swego niezachwianego ideału doskonałości piękna i szlachetności.

Carlo Verdiani

K O N I E C

NOTIZIARIO ECONOMICO

I CERTIFICATI D'ORIGINE E LE DISPOSIZIONI VIGENTI IN POLONIA.

In base alla circolare del Ministero del Tesoro del 28. V. 1935 (Giornale Uff. del Min. del Tesoro N. 15 p. 361), modificata con la circolare del 14. XI. 1935 (Giornale Uff. del Min. del Tesoro N. 32 p. 720), e concernente i certificati d'origine, sono in vigore le seguenti disposizioni:

1) I certificati d'origine di regola si devono esibire per poter chiedere le riduzioni doganali convenzionali, previste dai trattati commerciali.

2) La condizione per l'applicazione del dazio convenzionale è che la merce deve essere originaria o provenire da un paese contraente.

3) Non è richiesto il certificato d'origine nell'applicazione del dazio convenzionale per:

- a) modelli e campioni di merci importati in piccole quantità dai paesi contraenti,
 - b) merci spedite da un paese contraente in piccole quantità a mezzo di pacchi postali non avente carattere commerciale, e quando il loro carattere non commerciale è evidente,
 - c) merci importate in piccole quantità, per uso personale, dai viaggiatori (turisti viaggianti con tessera turistica), o importate dagli abitanti della zona doganale di frontiera, sempre quando non vi sia dubbio che la merce provenga da un paese contraente.
- 4) I certificati d'origine possono essere rilasciati:
- a) dagli uffici doganali del paese d'origine,
 - b) da altri uffici del paese d'origine nell'ambito delle disposizioni previste dal trattato,
 - c) dalle Camere Industriali-Commerciali,
 - d) da altri Enti economici notificati al Governo Polacco e riconosciuti da esso.

5) I certificati d'origine rilasciati dagli uffici doganali (§ 5 d. 1 — a) sono esenti dal visto delle autorità consolari polacche ed hanno la validità di 6 mesi dalla data del loro rilascio. Lo stesso è per i certificati d'origine rilasciati da altri uffici del paese d'origine nell'ambito delle disposizioni previste dai trattati.

I certificati d'origine rilasciati dalle Camere Industriali-Commerciali o da altri Enti economici devono essere provvisti del visto delle autorità consolari polacche confermando la veridicità dei dati contenuti nei certificati, e con la dichiarazione che l'ente che ha rilasciato il certificato è un ente autorizzato.

6) I certificati d'origine sono richiesti anche nell'importazione di merce sottoposta per ragioni economiche a limitazione d'importazione. In questo caso il paese d'origine della merce deve essere lo stesso paese segnato sul permesso d'importazione. Questi certificati devono essere esibiti ogni qualvolta lo richiede il permesso d'importazione od altre disposizioni. Quando la merce, sottoposta a divieto d'importazione, usufruisce della riduzione convenzionale e a questo titolo viene esibito il certificato d'origine, allora non è più necessario esibire altro certificato d'origine.

7) Nel far vistare il certificato d'origine si deve esibire all'ufficio relativo (consolato) una copia del suddetto certificato ed una copia delle fatture le quali restano poi presso i consolati insieme alla corrispondenza relativa.

8) Le riduzioni doganali convenzionali possono essere applicate anche quando la merce d'origine di un paese contraente, dopo essere stata spedita, prima di entrare nel territorio doganale polacco viene sottoposta ad un perfezionamento che non provochi però la perdita della sua origine. In questo caso è richiesta l'esibizione di due certificati, uno dei quali rilasciato dal paese d'origine con la dichiarazione del paese d'origine della merce, l'altro rilasciato dal paese in cui è avvenuto il perfezio-

namento dichiarante il genere ed il grado del perfezionamento stesso ed il paese dove questo è avvenuto.

9) Il certificato d'origine deve essere rilasciato per ogni documento d'importazione o per ogni singola spedizione. Per le spedizioni postali ed aeree, un solo certificato non può comprendere più di tre pacchi postali spediti contemporaneamente allo stesso destinatario.

10) I consolati polacchi applicano una tassa per: il visto dei certificati d'origine — necessari ad ottenere la riduzione doganale convenzionale, — il visto dei certificati comprovanti l'origine delle merci (riguarda le merci sottoposte a divieto d'importazione), il visto dei certificati d'origine dei paesi dove la merce è sottoposta a perfezionamento, il visto del certificato d'analisi delle merci, ed inoltre per la legalizzazione della firma dell'ente che ha rilasciato il certificato d'origine.

11) In relazione all'accordo commerciale italo-polacco sui certificati di versamento in clearing, firmato a Roma il 14. 9. 1936, nel traffico mercantile fra l'Italia, le sue colonie e possedimenti e la Polonia sono richiesti i certificati di versamento in clearing. Questi certificati sono rilasciati dalle Commissioni d'Esportazione (Komisje Obrotu Towarowego) e dall'Istituto Polacco di Compensazione di Varsavia o dai suoi delegati presso le Camere Industriali-Commerciali e, nell'importazione, dalle speciali associazioni autorizzate dalle Commissioni d'Importazione.

12) Il certificato di versamento in clearing è valevole per il periodo di un mese dalla data del rilascio e serve esclusivamente per una sola operazione doganale. L'esibizione del suddetto certificato è richiesta nell'operazione doganale (sia definitiva che condizionale concernente il perfezionamento attivo o passivo delle merci) per le merci di origine italiana, delle sue colonie e possedimenti, ed importate sul territorio doganale polacco. Non è richiesta l'esibizione del certificato per:

- a) Effetti e strumenti portatili dei viaggiatori,
- b) merci usate comunemente in commercio per l'imballaggio esterno o interno le quali sono esenti dal dazio,
- c) merci esenti dal dazio.

13) Inoltre non è richiesta l'esibizione del certificato di versamento in clearing nell'importazione delle seguenti merci:

- a) pubblicazioni periodiche spedite in singoli esemplari direttamente all'indirizzo del destinatario (abbonato),
- b) per piccole quantità di merci spedite in pacchi postali senza valore (che non superino il valore di Zł. 3),
- c) merci comprese nella pos. 845 p. 1. c della Tariffa Doganale d'importazione,
- d) pubblicazioni scientifiche ed altri oggetti spediti gratuitamente o in cambio agli istituti scientifici, musei, biblioteche pubbliche, uffici ed istituzioni statali e parastatali,
- e) campioni di merci costituenti oggetto di monopolio statale spediti alla Direzione del Monopolio, nel caso che questa certifichi per iscritto che i campioni furono spediti gratuitamente,
- f) libretti di disegni di banche italiane,
- g) matrici di cartone,
- h) merci polacche esenti dal dazio e ritornate dall'Italia, colonie e possedimenti italiani e non sottoposte a perfezionamento o riparazioni,
- i) merci provenienti da un terzo paese e trasportate con un diretto documento di transito per l'Italia, colonie e suoi possedimenti, nel territorio doganale polacco,
- k) merci provenienti da un terzo paese e spedite dall'Italia, colonie o suoi possedimenti per essere importate sul territorio doganale polacco.

WIADOMOŚCI GOSPODARCZE

Prace wykonane przez koleje żelazne we Włoszech.

Na przestrzeni czternastoletniego trwania rządów faszystowskich zostały dokonane we Włoszech kolosalne i niezmiernie doniosłe prace, mające na celu ulepszenie obsługi kolei żelaznych, ich usprawnienie, oraz przystosowanie do obecnych potrzeb ruchu pasażerskiego. Mając skądinąd na uwadze, że Włochy są krajem bodaj najbardziej ożywionym pod względem ruchu turystycznego, łatwo zrozumieć, że właśnie turyści będą najwięcej korzystali z wprowadzonych ulepszeń.

Sprawą zasługującą w pierwszym rzędzie na uwagę, jest elektryfikacja wielu linii kolejowych. Cały szereg linii głównych i nawet drugorzędnych został zelektryfikowany, a rząd ma nadzieję, że w ciągu 1938 roku zdoła przeprowadzić to dzieło do końca.

Czas trwania podróży z Neapolu do Mediolanu został obecnie znacznie skrócony, dzięki przebicciu tunelu, który przyczynił się do skrócenia odległości między Bolonią i Florencją. W ciągu jednej godziny można odbyć podróż z jednego miasta do drugiego. Począwszy od Bolonii aż do Neapolu, poprzez Florencję i Rzym, wszystkie pociągi na tej trasie poruszane są za pomocą elektryczności. W dziedzinie szybkości należy stwierdzić, że Koleje Żelazne we Włoszech nigdy nie poprzestają na osiągniętym postępie i robią dalsze wysiłki w tym zakresie.

Wkrótce ma być uruchomiony elektryczny pociąg aerodynamiczny (przy zastosowaniu motorów 150 kw), obliczony na 94 miejsc i wyposażony we wszystkie potrzebne urządzenia, począwszy od wagonu bagażowego aż do wagonu sypialnego i restauracyjnego.

Z chwilą gdy pociągi elektryczne połączą Bolonię z Neapolem „Florencja — Rzym — Formia” za pomocą linii kompletnie zelektryfikowanej, podczas gdy analogiczne pociągi, wyposażone w potężne motory Diesla, będą kursowały na linii Turyn — Mediolan — Wenecja oraz na linii Mediolan — Piacenza — Bolonia, w połączeniu z tymi pociągami elektrycznymi, czas potrzebny na odbycie podróży z Bolonii do Neapolu zostanie skrócony prawie o godzinę i czterdzieści minut.

Będzie to wprowadzaniem w życie nowego etapu olbrzymiego programu modernizacji wielkich środków komunikacji, który został zrealizowany przez Włoskie Koleje Żelazne na przestrzeni zaledwie kilku lat, i ulegającego coraz to nowym udoskonaleniom.

W obecnej chwili, przy zastosowaniu pociągów pośpiesznych, odległość pomiędzy Neapolem i Bolonią może być przebyta w ciągu godz. 7 i 50 minut. Z chwilą uruchomienia pociągu elektrycznego, odległość ta będzie przebyta w ciągu 6 godzin i 10 minut, wliczając w ten czas pięciominutowe postoje we Florencji oraz w Rzymie. Czyli biorąc dokładnie, 53 minuty pójda na przebycie odległości Bolonia — Florencja; 3 godziny 14 minut na przebycie dystansu Florencja — Rzym i godzina i 53 minuty na trasę Rzym — Neapol.

Niezmiernie interesująca innowacja została wprowadzona przez uruchomienie komunikacji „LI-TORINA”, która przeprowadziła już kilka prób i obsługuje kilka linii. Wozy te o nadzwyczajnej szybkości, osiągają średnią szybkość 110 km. na godzinę. W ten sposób trasa Mediolan — Wenecja może być przebyta w 2 godziny i 40 minut.

Tabor kolejowy Kolei żelaznych jest najnowocześniejszy i nie pozostawia nic do życzenia. Wspaniałe wozy, dające podróżnym możliwość oglądania krajobrazu, są szczególnie ważne dla turystów. Dotyczy to nie tylko wozów 1-ej i 2-ej klasy, lecz również i trzeciej. Sprzedaż biletów oraz wszelka kontrola funkcjonują bez zarzutu. Główne trasy mają specjalną obsługę telegraficzną.

Pozostaje wspomnieć o wspaniałych dworcach kolejowych, znanych i podziwianych w całych świecie. Dotyczy to w pierwszym rzędzie imponującego dworca kolejowego w Mediolanie, który jest najwierniejszym odbiciem ożywionego ruchu kolejowego na tym odcinku.

Również dworzec kolejowy we Florencji, niedawno zainaugurowany, jest ostatnim słowem postępu i zmysłu praktycznego.

Należy wspomnieć jeszcze inne dworce kolejowe we Włoszech: w Sienie, Viareggio, nie mówiąc o całym szeregu tych, które uległy całkowitej przebudowie i modernizacji. Trudno byłoby znaleźć obecnie jakikolwiek dworzec kolejowy we Włoszech, nawet z pośród mniej ważnych, któryby nie uległ w ostatnich czasach radykalnej transformacji.

Można zatem stwierdzić z całą bezstronnością, że cała sieć kolejowa włoska odpowiada doskonale wymaganiom najbardziej ożywionego ruchu pasażerskiego. Koleje włoskie odznaczają się szybkością, wyszkoloną obsługą i doskonałym taborem kolejowym. Należy dodać, że liczne linie kolejowe potężnie przyczyniają się w znacznej mierze do usprawnienia komunikacji kolejowej.

Działalność przedsiębiorstw przemysłowych.

O niezmiernie ożywionej koniunkturze, panującej w Italii, z jednej strony świadczy powiększenie kapitału zakładowego przez szereg towarzystw przemysłowych, z drugiej strony renowacja ich działalności.

Przytoczymy niżej kilka przykładów:

„Tow. L'Azienda Nazionale Idrogenazione Combustibili” w Rzymie powiększyło kapitał z 500.000 do 400.000.000.

„La Società Monteponi” w Turynie powiększyło kapitał z 32,5 do 44 milionów lirów, ofiarowując akcjonariuszom 1 akcję nową za każde cztery dawne.

„La Società Accumulatori Scaini” w Mediolanie powiększyło kapitał z Lit. 2.267.500 do Lit. 4.337.500, emitując akcje uprzywilejowane.

Na 31 grudnia 1935 r. poszczególne towarzystwa wykazały zysk netto w następującej wysokości:

Acquedotto Nicolay — Genua (Kapitał 30 milionów) — 1.619.750,08; Alluminio Veneto An. — Wenecja (Kapitał 40 milionów) — 2.634.292,64; Chatillon — Mediolan (Kapitał 100 milionów) — 6.566.298,32; Distillerie Italiane — Mediolan (Kapitał 130 milionów) — 11.752.484,85; Edison — Mediolan (Kapitał 1.620 milionów) — 142.497.342,65; Elettrica Bergamasca — Bergamo (Kapitał 52 miliony) — 5.218.447,82; Elettrica della Venezia Giulia — Triest (Kapitał 42 miliony) — 3.451.533,14; Ilva — Genua (Kapitał 536 milionów) — 36.461.603,00; Italcementi Bergamo (Kapitał 147.500.000) — 14.110.961,22; Italiana E. Breda — Mediolan (Kapitał 84 miliony) — 10.295.435,55; Montecatini — Mediolan (Kapitał 600 milionów) — 92.482.707,76; Romana Gas — Rzym (Kapitał 85 milionów) — 4.755.217,33; Snia Viscosa — Turyn (Kapitał 345 milionów) — 34.138.859,69; Trafilerie e Laminatoi di Metalli — Mediolan (Kapitał 30 milionów) — 4.585.058,75; Zuccherificio Delta Po Adria (Kapitał 24 miliony) — 1.827.517,35.

Sok z pomidorów.

W Italii zainicjowano nowy sposób przechowania pomidorów, dzięki któremu będzie można wytwarzać sok z pomidorów, podobnie, jak istnieje sok z pomarańczy, cytryn itp. Dzięki temu wynalazkowi wzrośnie w Italii konsumpcja pomidorów, których dotychczas 5 proc. szło na eksport, 65 proc. na cele konsumpcyjne i 30 proc. na użytek przemysłu konserwowego.

Produkcja węgla.

Azienda Carboni Italiani, która w kopalniach swoich w Arsa (Istria) i Baca Abis (Sardynia) wydobywa obecnie ok. 80 tys. t. miesięcznie, zapowiada wzmoczenie tej produkcji do 100 tys. t. miesięcznie.

Nowy surowiec do wytwarzania celulozy.

W Erytrei znana jest roślina p. n. „ghinda“ z rodziny asclepiadacea, która nadaje się jako surowiec do wytwarzania celulozy. Fachowcy twierdzą, iż celuloza, wytwarzana z tej rośliny, mogłaby znaleźć szerokie zastosowanie w przemyśle włókienniczym oraz do wytwarzania najwyższych gatunków papieru.

Smary i karburanty na użytek lotnictwa.

Lotnictwo włoskie od szeregu lat czyni wysiłki celem zastąpienia smarów i karburantów pochodzenia obcego produktami pochodzenia krajowego. Zaś w r. 1926 flota powietrzna Italii zaprzestała sprowadzać oleje mineralne z krajów obcych, starając się zastąpić je naturalnym olejem rycynowym. W tym celu założono specjalne plantacje, których powierzchnia w Italii oraz koloniach wzrosła z 600 do 81.080 hektarów. Usiłowania te doprowadziły do ogromnego wzrostu produkcji oleju rycynowego, która wynosi obecnie 2.500 q. W ten sposób awiacja włoska całkowicie uniezależniła się od przywozu olejów mineralnych z krajów obcych, umożliwiając znacznie zmniejszenie importu do Italii i osiągnięcie zysków dla rolnictwa w wysokości 38 milj. w związku z dostawą nasion i 12 milj. lir. dla przemysłu, przetwarzającego olej rycynowy. Co się tyczy karburantów, lotnictwo włoskie od r. 1930 zaczęło stosować mieszanki spirytusowe, zaś, poczynając od lutego 1935 r. wszystkie aparaty lotnicze w Italii używają mieszanek spirytusowych z zawartością 20 proc. spirytusu. Dzięki temu import karburantów z zagranicy zmniejszył się o 10 milionów lirów rocznie.

Produkcja aluminium.

Wśród krajów, produkujących aluminium, Italia zajmuje siódme miejsce. W roku 1935 produkcja aluminium wyniosła w Italii 15.110 t., zaś w r. 1934 — 12.800 t. Wobec tego, że w ostatnich czasach powstał szereg nowych zakładów, wytwarzających aluminium, można przewidzieć, iż do końca r. 1936 produkcja jego wzrośnie w Italii do 35 tys. ton, wyniesie zatem dwa razy więcej, niż w r. 1935. Należy zaznaczyć, iż ogólna produkcja aluminium na świecie w r. 1935 wyniosła 258.700 t. Czołowe miejsce wśród krajów, produkujących aluminium, zajmują: Niemcy, St. Zjedn. A. P., Z. S. S. R., Francja, Kanada i W. Brytania.

ITALSKA EKSPANSJA GOSPODARCZA W ABISYNII.

Prasa włoska donosi o powołaniu do życia w Mediolanie Towarzystwa „Compagnia Etiopica Esplosivi” w celu rozbudowy w włoskiej wschodniej Afryce. Nowe Towarzystwo, w którego założeniu wzięły udział „Società Generale Esplosivi e Munizioni”, „Società Dinamite Nobel” i „Società Bombrini Prodi-Delfino”, ma zająć się urzeczywistnieniem programu ministra kolonii Lessona.

Poza tym włoskie koleje państwowe postanowiły finansować Towarzystwo budowy hoteli we wschodniej Afryce. W celu zbadania miejscowych warunków udał się tam deputowany Alberto Fascini, prezes „Compagnia mobiliare alberghi” i przedstawił projekt pobudowania na całym terytorium 55 hoteli, z których 21 stanie w najbliższym czasie. Kapitał tego przedsiębiorstwa ma być podniesiony do 100 milionów lir.

Towarzystwo „FIAT” zbudowało według specjalnych planów konstrukcyjnych 3 wozy ciężarowe, w których się mieszczą ruchome stacje naprawy wozów motorowych dla obsługi rejonu włoskiego w Etiopii. Dwa z tych wozów stanowią całość, i warsztaty ich mogą skutecznie naprawiać. Załoga

ich wynosi 20 ludzi. Trzeci wóz jest lżejszego typu z warsztatem dla reparacji drobniejszych uszkodzeń.

CENY WĘGLA.

Włoski monopol węglowy, utrzymując na dotychczasowym poziomie ceny węgla zagranicznego cif Genua, podniósł je od 3 do 6 lir, zależnie od gatunku przy dostawach franco wagon Genua, oclony. Węgiel polski kołtowy i długopłomienny z 143/146 lir podniesiono na 145/149, długopłomienny kostkę 141/144 na 136/146. Ceny węgla krajowego pozostały bez zmiany.

SYTUACJA FINANSOWA ITALII.

W dniu 5 marca r. b. odbyło się czwarte z kolei w XV roku Ery Faszystowskiej zebranie Wielkiej Rady Faszystowskiej pod przewodnictwem Szefa Rządu, Benito Mussoliniego. Ze sprawozdania, zakomunikowanego przez Ministra Finansów, Thaon di Revel, wynika, iż rezerwa złota Banca d'Italia 20 lutego r. b. wynosiła 4.021 milionów lirów. Suma ta nie obejmuje rezerwy Skarbu Państwa, na który składają się dary w złocie, złożone przez obywateli Państwa, oraz waluty i papiery wartościowe, przekazane Instytutowi dla wymiany z zagranicą i walut.

Obieg biletów Banca d'Italia wynosił na milionach 15.677,8, w czym 1,5 miliarda przekazanych do Afryki Wschodniej na potrzeby rynku pieniężnego Imperium Kolonialnego.

Wielka Rada Faszystowska z zadowoleniem przyjęła do wiadomości zakomunikowane przez Ministra Finansów niezmiernie pomyślne wyniki 5% pożyczki od nieruchomości, która umożliwi pokrycie nadwyzczajnych potrzeb budżetu państwowego w r. 1937/38 bez potrzeby uciekania się do nowych operacji pożyczkowych.

Z powyższych danych wynika, iż pokrycie złotowe lira wynosi obecnie 25,6%. Pokrycie to nie obejmuje złota, zgromadzonego w drodze dobrowolnych darów, oraz walut i papierów, przekazanych do dyspozycji Istambi. Godzi się również zauważyć, iż obieg banknotów w chwili obecnej jest prawie równy obiegowi z 20 października 1935, który wynosił w tym czasie 15.278 milionów.

Zapas złota wynosił w tymże czasie 4.315 milionów. Podajemy dla celów porównawczych dane z października 1935, gdyż są to dane z okresu, kiedy zostały rozpoczęte działania wojenne w Abisynii, które doprowadziły do całkowitego zwycięstwa oręża włoskiego.

CENY W ITALII.

„Gazzetta Ufficiale” z 15 lutego r. b. ogłasza niezmiernie wymowne liczby, dotyczące ruchu cen wewnętrznych po wyrównaniu kursu lira.

Wskaźnik ogólny cen na m. styczeń 1937 (1928 — 100) wykazuje nieznaczny wzrost, wynoszący 0,8% w porównaniu z m. grudniem (79,0 i 79,6).

Wskaźnik cen detalicznych artykułów pierwszej potrzeby wynosił w m. styczniu 84,3, czyli w porównaniu z grudniem 1936 zwiększył się o 1,7%. Wreszcie wskaźnik kosztów utrzymania wzrósł o 0,42. Jak widzimy, ruch cen wykazuje różnice naogół nieznaczne.

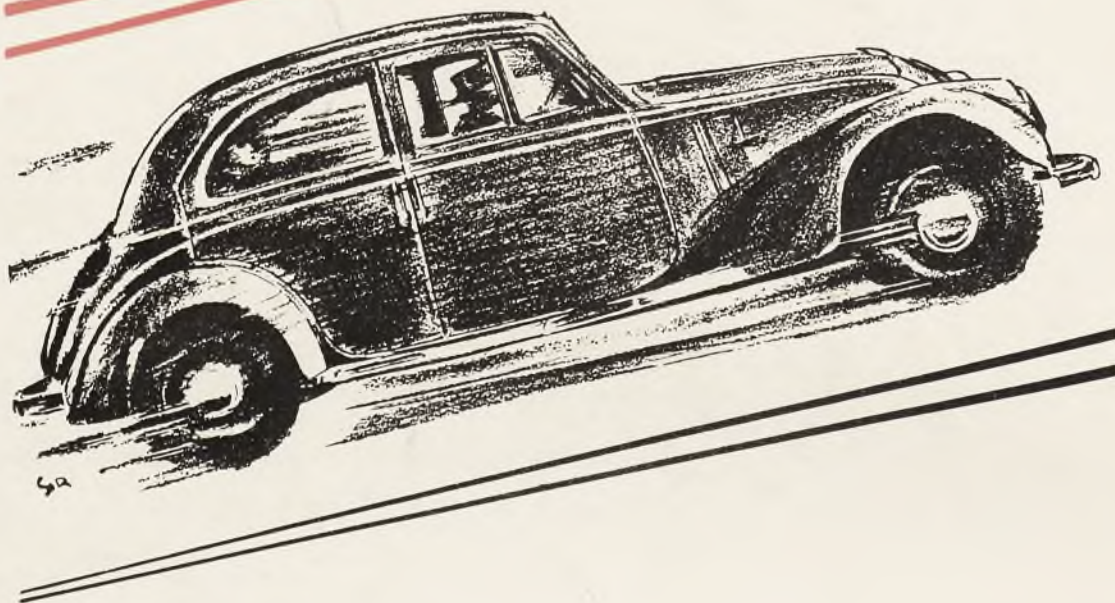
PRZEMYSŁ SZTUCZNEGO JEDWABIU.

Przemysł jedwabiu sztucznego w Italii nie tylko pokrywa całkowite zapotrzebowanie rynku wewnętrznego, lecz również zaopatruje w swe wyroby rynki zagraniczne. Eksport ten pochłania ok. 60% jego produkcji. Przemysł ten nawet w okresie sankcyj utrzymał się na poziomie niezmiennym, zajmując pierwsze miejsce wśród przemysłów innych krajów, nastawionych na eksport.

Na specjalną wagę zasługuje produkcja włókna ze sztucznego jedwabiu t. zw. rayon fiocco. W r. 1936 wytwórczość tego włókna wynosiła 50 milionów klg., czyli ok. 50% produkcji światowej.

1500

FIAT



LA VETTURA DEL SILENZIO
E DELL'ELEGANZA

SUPER-NOWOCZESNY
SAMOCHÓD LUKSUSOWY

ZA PRZYSTĘPNĄ CENĘ

ZŁ. 8.750.—

LOCO WARSZAWA

P O L S K I F I A T
W A R S Z A W A

ODDZIAŁY, PRZEDSTAWICIELSTWA I OBSŁUGA
WE WSZYSTKICH WIĘKSZYCH MIASTACH